59.0.09

elemente de caragialeologie

Valentin Silvestru

EDITURA EMINESCU

Valentin Silvestru

elemente de caragialeologie

Coperta de
Constantin Pohrib

859.0.09
C25

valentin silvestru

elemente de caragialeologie

60 974

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR"
BIBLIOTECA
BUCUREȘTI

editura eminescu

bucurești, 1979

Lector: MARIA CORDONEANU
Tehnoredactor: AUREL BUCUR

Apărut 1980. Bun de tipar 25.XII.1979.
Coli tipar 16. Planșe 24 pag.

Tiparul executat sub comanda
nr. 434 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
București,
Republica Socialistă România

INTEROGAȚII ȘI DUBII

asupra atitudinii de apărare și a celei de valorificare a dramaturgiei caragialene, patriotismului și „străinismului" autorului, științei și neștiinței sale de a face comedii, blîndeții și cruzimii personajelor, candorii și vicleniei lor, asupra operei ca test social și artistic.

Aria națională și mondială de răspîndire a operei caragialene, volumul studiilor ce-i sînt consacrate și menținerea pieselor într-o neistovită actualitate teatrală impun un termen nou, acela de *caragialeologie.* O societate literar-dramatică, de studii aplicate, înființată la Craiova, va contribui, probabil și la abilitarea termenului, a cărui fonie pare rebarbativă, dar care își are aceeași rațiune ca și mai vechile „shakespearologie", „eminescologie" sau „brechtologie".

La aproximativ un secol de la debutul literar al lui I. L. Caragiale am putea aprecia că față de scrierile sale s-au manifestat două atitudini esențiale. Timp de vreo șapte decenii, această creație gigantică și singulară a trebuit să fie *apărată* de către largi cercuri de opinie publică, în frunte cu mari cărturari ai țării, împotriva

detractorilor de toate soiurile — de la publicişti cvasianonimi pînă la veninoşi confraţi prestigioşi — împotriva neînţelegerilor şi răstălmăcirilor, a ostilităţii declarate, de clan politic, şi a aceleia surde, de grup social advers, a inimiciţiei oficiale angajînd instituţii fundamentale. În ultimii treizeci de ani, atitudinea principală a fost de *valorificare novatoare continuă şi maximală*, împotriva interpretărilor fixiste şi a statornicirii de tradiţii imuabile în ce priveşte spectacolul caragialean, precum şi a sechelelor depreciative, minimalizatoare.

Ce i s-a reproşat, cu vehemenţă şi tenacitate, acestui geniu, care odată cu intrarea sa în arena literelor şi artelor a inaugurat o direcţie realistă nouă, a fundat satira română modernă şi a pus un excepţional jalon naţional pe drumul marii comedii a lumii ? I s-a reproşat că ar fi *antipatriot*. La 14 aprilie 1890, cînd dramaturgul prezenta spre premiere Academiei Române aproape întreaga sa producţie literară destinată scenei (scrisă într-un singur deceniu), 20 de membri hotărau contra 3 că I. L. Caragiale nu poate fi premiat — distincţia culturală supremă decernîndu-i-se unui G. Meitani — deoarece mai întîi trebuie „să înveţe a respecta naţiunea sa, iar nu să-şi bată joc de ea", cum se pronunţa public secretarul forului, Dimitrie A. Sturdza. În 1902, acelaşi, cu pesemne aceleaşi argumente, determina din nou nepremierea dramaturgului, căruia îi era preferat Ioan Mihály de Apşa. Acuzaţia de lipsă a spiritului patriotic, eludînd grosolan natura şi ţelurile satirei, modalitatea ei specifică de a acţiona în sensul cerinţelor de dezvoltare a societăţii şi de înălţare mo-

rală a poporului, a revenit mereu, de-a lungul anilor, din aceeași sursă a tuturor ignominiilor, care e prostia agresivă și autoritară, grav lovită în dignitatea ei de către rîsul demascator. Această prostie s-a manifestat cu cea mai mare violență chiar la debutul dramaturgului, care-și amintește că imediat a doua zi „Un ziar patriotic mă denunța tuturor bunilor români ca pe un trădător, care denunț străinilor micile noastre mizerii. La a doua reprezentație am fost fluierat, huiduit și amenințat de o droaie de patrioți din garda civică cu bătaia în piața teatrului. Niște tineri ofițeri m-au scăpat de furia poporului. Piesa a fost scoasă din repertoriul teatrului".

I s-a reproșat, constant și necruțător, *imoralitatea*, confundîndu-se, cu cea mai cinică rea-credință, trivialitatea gîndirii și a comportării personajelor cu modul de a gîndi și de a trăi a celui ce le imortalizase sub specie comică. După premiera comediei *O noapte furtunoasă*, majoritatea cronicilor, chiar și cele care vădeau bunăvoință, se arătară scandalizate de lezarea moralei publice. Înfiorat de oroare, cronicarul ziarului *Românul* (F. Damé) mărturisea că i-e „rușine" să povestească ce se petrece în piesă și perora sufocat: „..să ne chieme la teatru cu nevestele noastre, cu copiii noștri, pentru a încerca pînă la ce grad un public poate asculta fără a roși obscenitățile cele mai crude, mi se pare că este a merge cam departe", furibundul critic socotind că tînărul scriitor „a consimțit să-și mînjească geana". Criticul anonim al ziarului *Binele public* considera indecente și impudice „înamorarea Vetei, scenele și atitudinea lui Chiriac, lăsarea cortinei în momentul cînd

Chiriac şi Veta sînt îmbrăţişaţi, găsirea «cravatei» chiar în patul femeii lui Titircă, chiar de Titircă", acestea şi altele făcîndu-l pe vajnicul cronicar, atent cu un ochi la scenă şi cu celălalt la sală, să observe că „printre doamnele ce străluceau în lojie... multe ascundeau gentila-le figură cu evantaliurile ce mînuiesc aşa frumos". Prietenul lui Caragiale, Ion Slavici, recunoscînd în *Timpul* că în piesă „Sînt oamenii pe care îi găsim în mahalalele Bucureştilor, sînt lucruri adevărate care se petrec în fiecare zi aproape de noi, este o viaţă netrebnică, dar, la urma urmelor, o viaţă la care şi noi înşine luăm parte" observa imediat, cu pudoare : „nişte fiinţe ca cocoana Veta şi Chiriac" nu pot „să joace rol într-o comedie — niciodată", sfătuindu-l pe autor să şteargă „cîteva părţi mai îndrăzneţe". Iar *Telegraphul* hotăra că piesa posedă „tipul cel mai reuşit al imoralităţii celei mai lascive, prezentîndu-se pe scenă viciurile cele mai abjecte ale societăţii". Uimitor cum nu se vedea că imoralitatea, reală, e satirizată, deci condamnată, deci repudiată ! Reproşul a dăinuit îndelung (în *Dicţionarul Junimii* de Iacob Negruzzi apărut după moartea lui Caragiale, în dreptul foartei pauperei fişe a scriitorului fiind notat : „June pesimist, sceptic şi *cinic*") şi nu s-ar putea spune că a fost definitiv îngropat.

I s-a contestat lui Caragiale *buna cunoaştere a realităţilor* şi i s-a negat *capacitatea de a scrie teatru*, priceperea de a construi comedie — ceea ce azi pare o aberaţie. Totuşi Slavici credea că „Privită ca o comedie, nu e decît o mişcare pe scenă scrisă cu mai mult ori mai puţin talent, dintre care unele mai prejos de orice critică serioasă". În *O scrisoare pierdută*, ziarul *Libe-*

ralul descoperea „acțiunea rudimentară, adică dezvoltat pe o cale cunoscută și aproape ruginită" iar *Telegraphul* decreta : „D. Caragiale n-are arta dramaturgului, nici arta omului de litere". După *D-ale Carnavalului*, ziarul *Românul*, supraindignat, conchidea că farsa e „Scrisă într-o limbă stricată și încărcată cu toate banalitățile și adsurdițăile de pe la barieră". În *Resboiul* se socotea că autorul „a fost puțin norocos chiar în presărarea sării în dialoguri și foarte grăbit în scrierea totală a piesei". *României libere* i se părea că „Autorul își alege cîteva tipuri din popor și în cîteva scene face să le reiasă aspectul mai mult decît să le aprofundeze caracterul", prin urmare n-ar sesiza realitatea decît la suprafață. Cronica din *Doina* constata că „încurcăturile se succed și se înnoadă așa de repede, acțiunea e atît de îngrămădită, că atenția spectatorului se obosește și cu greu poate urmări complicațiunile la care asistă". D. C. Ollănescu-Ascanio, scriitor, istoric, recenza, în *Voința*, propria sa „decepțiune" pentru că „nici interes, nici emoțiune, nici măcar prilej meșteșugit de a te face să rîzi nu am găsit în aceste farse *D-ale Carnavalului*, un carnaval desigur foarte trist și ofilit". Mai toți cronicarii se plîngeau că „nu se rîde", ori „n-am rîs". *Năpasta* a avut parte de cele mai grele critici privind necunoașterea vieții, lipsa de veridicitate a tipurilor, caracterul falacios al acțiunii, afirmîndu-se sentențios că „Țăranii nu sînt adevărați", „Intriga e imposibilă", „Stările psihice ale lui Dragomir sînt greșite", „Sfîrșitul e nelogic", „Anca nu e țărancă" etc. Autorul, care fusese amenințat cu bătaia, apoi își văzuse

o piesă amputată, pe urmă alta scoasă de pe afiș după numai două reprezentații, mai era nevoit să răspundă acum și pentru o fantezistă acuzație de plagiat, obligat să-și apere în justiție onoarea de scriitor. [1]

Cu tot succesul de public pe care l-au înregistrat mai tîrziu în București și în alte centre ale țării, comediile au fost acuzate la un moment dat — chiar și atunci cînd scriitorul beneficia de o glorioasă reputație — că ar indispune spectatorii, ce nu le-ar mai accepta. Scrisoarea directorului Teatrului Național, Pompiliu Eliade — care l-a revoltat pe Caragiale, determinîndu-l să-și retragă toate lucrările de pe prima scenă a țării — e datată 19 mai 1909 și zice, printre altele : „Piesele dumitale nu mai sînt așa bine primite și nu aduc cîștig cît s-ar crede direcțiunii și autorului. Să le retragem Teatrului. Trebuie să se mai odihnească un an-doi bietele capodopere... Ți-am istovit sărmanele piese...". Oameni de cultură serioși și stimabili sub toate celelalte raporturi au fost îndemnați să creadă că importanța acestor capodopere se va diminua în timp (e curioasă, în această privință, mai ales opinia lui Eugen Lovinescu), vor sensibiliza în cel mai bun caz categorii restrînse de spectatori autohtoni „fiind bune numai pentru țara noastră — un străin ar putea cel mult să ironizeze", „circumferința însemnătății *Scrisorii* se va micșora mereu", „e imposibil să te mai extaziezi

[1] Pentru cronicile vremii (și mai tîrzii) la piesele lui Caragiale, precum și pentru dosarul procesului Caion, vezi *Opere*, ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, cu o introducere de Silvian Iosifescu, vol. 1, Teatru, Editura de Stat pentru literatură și artă, 1959. De asemeni, *Viața lui I. L. Caragiale. Caragialiana* de Șerban Cioculescu, Editura Eminescu, 1977.

acum în fața lui «Trecute fix»", „Urmașii noștri se vor mira de succesul acestor comedii" etc.[1] proorocindu-se imposibilitatea traducerii sau reprezentării pe o scenă străină, Slavici afirmînd cu toată seriozitatea (în 1922) „Comediile... nu pot fi traduse într-o altă limbă"[2] iar Soare Z. Soare fiind convins (în 1935) că înfățișată „prin absurd" la Paris, *Scrisoarea* l-ar lăsa pur și simplu interzis pe spectatorul francez, incapabil să priceapă măcar despre ce e vorba !

În sfîrșit, cum era și în firea lucrurilor, s-a produs — destul de tîrziu, ce-i drept — și cel mai categoric atac global împotriva omului și scriitorului, declarat de N. Davidescu : „Caragiale, cel din urmă ocupant fanariot sau inaderența lui la spiritul românesc"[3], eseistul sintetizînd într-un fel toate acuzele anterioare și coagulînd într-un soi de delațiune publică toate adversitățile, pentru a-l infama pe uriașul creator ca *străin de neam :* „Lui Caragiale i-a lipsit tocmai această măsură a nuanțelor noastre etnice atunci cînd a crezut că-și poate configura deplin lumea românească în mizeria lui de duzină de Cațavencu, de Tipătescu, de Mitică, de Zoițica etc. concentrați artificial și artificios pînă la o dinamică antiromânească de generalizare a efectului comic al unor automate specioase și tendențioase asupra întregii noastre mase", el nefiind decît „un călător străin" „deplin inaderent față de spiritul românesc", fapt explicabil prin „origina fanariotică".

[1] Anton Holban, în *Viața literară*, ianuarie 1928.
[2] *Comedia la noi*, în *Adevărul literar și artistic*, 24 septembrie 1922.
[3] În *Cuvîntul liber*, numerele din 3 august și 16 noiembrie 1935.

Riposta intelectualității a fost drastică, atacantul respins și anulat (Pompiliu Constantinescu avea impresia că l-ar combate pe „ultimul detractor" — dar greșea...) totuși fenomenul se învedera ca simptomatic pentru dușmănia înrădăcinată care dădea mereu la iveală opozanți simpli ca și inamici ireductibili, tinzînd necontenit în timpul vieții autorului la anihilarea lui fizică, ori măcar la ostracizare (ceea ce, în cele din urmă, s-a și obținut), iar după moartea sa, la eliminarea operei din literatură (ceea ce era, practic, imposibil) ori măcar din circuitul viu al scenei (ceea ce, în unele perioade, destul de lungi, s-a și izbutit). Evident, au existat totdeauna și încercări cinstite de a critica ceea ce părea neîmplinit, controverse firești, îndoieli fertile, poate, ierarhizări și clasificări felurite, dar adversitatea funciară ca poziție a determinat o atitudine esențială de apărare. Apărarea scriitorului a fost asumată, în moduri diverse, de marii critici ai țării, Titu Maiorescu, C. Dobrogeanu-Gherea, G. Ibrăileanu, Paul Zarifopol, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Tudor Vianu, Perpessicius, George Călinescu și de alți scriitori, cărturari, de la Eminescu, Delavrancea, Goga, Iorga pînă la Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, Arghezi, Mihail Sebastian. Nu e cazul a reproduce opinii cunoscute, intens studiate și citate, aflate la îndemînă ; de subliniat însă că indiferent care articol ori studiu privind dramaturgia, uneori și proza, publicistica, sau persoana scriitorului, a avut *un caracter polemic* și o notă distinctă de pledoarie a apărării într-un proces veșnic neîncheiat.

Ultimele trei decenii au adus o schimbare esențială în caragialeologie, acceptarea operei făcîndu-se treptat dar deplin, problema esențială fiind aceea a restituirii ei exhaustive, în spiritul în care a fost scrisă, ca un bun monumental al culturii naționale și ca o mărturie artistică de o excepțională eficacitate politică în reașezarea revoluționară a societății. Denigratorii n-au dispărut subit și, sub o formă sau alta, se mai manifestă, din cînd în cînd, și azi, avînd însă parte de o indiferență generală. De aceea, cînd un dramaturg actual a încercat să-l stigmatizeze pe ilustrul său confrate, într-un articol de hebdomadar, n-a primit nici o ripostă — nu pentru că n-ar fi meritat-o, ci fiindcă modul de a pune chestiunea era anacronic și lipsit de orice interes.

Atitudinea contemporană esențială în caragialeologie e de valorificare continuă a operei în actualitate, prin racordări la gîndirea și gustul epocii, împotriva tendinței stagnante de fetișizare a modelelor anterioare și de rutinizare spectaculară. Gestul prim și cel mai important a fost readucerea, novatoare, a comediilor pe scena Teatrului Național, ele intrînd astfel, din nou, cu putere, în conștiința publicului și atrăgînd acum categorii de spectatori care odinioară nu fuseseră sensibilizate nu numai de această operă, ci nici de teatru în genere. Al doilea gest decisiv a fost tipărirea integrală a operei lui Caragiale într-o ediție critică îngrijită de Șerban Cioculescu, Al. Rosetti, Liviu Călin (cu un studiu de Silvian Iosifescu) reprezentînd totodată și o istorie sui-generis a fiecărei piese în parte. Au apărut, pe rînd, cărți avînd un caracter monografic, analitic, istoric, comparativist, semnate de Șerban Ciocu-

lescu, Silvian Iosifescu, Ştefan Cazimir, Ion Roman, B. Elvin, Ion Constantinescu, Al. Călinescu, Mircea Tomuş ; una, de Eugen Barbu, apare, pagină cu pagină, în foileton de revistă săptămînală. S-au publicat volume colective de studii cu prilejul unor jubilee, au apărut amintiri despre om şi scriitor, ale celor care l-au cunoscut, o bibliografie generală (1948—1962) şi, recent, o culegere critică *I. L Caragiale interpretat de...*, precum şi numeroase studii. Avem la dispoziţie caietele de regie ale lui Sică Alexandrescu, mărturii ale unor mari interpreţi contemporani (Radu Beligan, Marcel Anghelescu) şi ale unor regizori mai noi. Critica actuală a recenzat, cu atenţie deosebită, reînscenările fiecărei piese, în aşa fel încît toate spectacolele, din 1949 încoace, dispun de dosare bogate, chiar atunci cînd e vorba de spectacole nebucureştene. Respectul pentru texte e unanim şi deplin, discuţia se poartă întotdeauna cu privire la calitatea montărilor în raport cu exigenţele operei şi cele ale publicului. Un criteriu ce apare frecvent în consideraţiile critice e spiritul modern al transpunerii, sau, în controversă, limitarea la poncife imagistice şi verbale.

Atitudinea de valorificare a operei caragialene a iradiat, odată cu afirmarea culturii româneşti în lume, în epoca postbelică, şi către alte zone, astfel că scriitorul, descoperit în numeroase centre ale mai tuturor continentelor, prin traduceri, reprezentaţii locale sau turnee româneşti, a intrat, treptat şi definitiv, în galeria marilor dramaturgi ai lumii. E inclus astfel în *Lexikon der Weltliteratur* (Dr. Gerhardt Steiner, WEB, Leipzig,

1965), *Histoire des spectacles* (*Encyclopedie de la Pléiade*, Guy Dumur, Gallimard, Paris, 1965) *Theater Geschichte Europas* (vol. 3, Heinz Kindermann, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1974). În *Storia universale del teatro dramatico*, (Unione Tipografice Editrice Torinese, 1964) Vito Pandolfi face următoarele observații : „Teatrul românesc se naște pe plan artistic cu I. L. Caragiale... trebuie să constatăm încă o dată cum înflorirea viguroasă a unui spirit național se împletește totdeauna cu expresia cea mai directă și mai vie, cu teatrul. Între *Revizorul* și *Rabagas*, *O scrisoare pierdută* completează admirabil, cu un joc teatral de irezistibil elan comic, tabloul prezentat de societatea europeană a secolului, în raporturile ei cu instituțiile politice".

Critica străină a fost și este, de asemenea, interesată de autor, la fiecare reprezentație importantă. Spectacolul românesc dat la Paris, la Teatrul Națiunilor, în iunie 1956, a fost recenzat elogios de întreaga presă franceză, scriitori și artiști francezi afirmînd, în scris, la radio și televiziune, că descoperă cu uimire o capodoperă și un scriitor genial.[1] În arhiva specializată se păstrează cronici olandeze, italiene, sovietice, finlandeze, chiliene, grecești, egiptene, turcești, germane, japoneze, peruviene și e probabil că li se vor adăuga, cu timpul, nenumărate mărturii mai vechi (care nu ne-au parvenit la vremea lor) și altele noi.

[1] Am reprodus, pe larg, opiniile criticilor și ale altor oameni de cultură în volumul *Teatrul Național „I. L. Caragiale" la Paris*, 1957.

Extensia considerabilă a studiilor istorice şi critice nu satisface însă, decît într-o măsură relativ redusă, nevoia de exegeză caragialeologică teatrală. În această privinţă, cei care au adus contribuţia decisivă au fost regizorii şi actorii, nu criticii literari ori teatrali. Se manifestă, din ce în ce mai viu, cerinţa unor răspunsuri noi privind teatralitatea caragialeană, natura personajelor şi a relaţiilor lor, metodologia comică scenică. Prin revalorizările din deceniul cinci, săvîrşite de Sică Alexandrescu, ni s-au restituit particularităţile comice şi condiţia istorică autentică a tipurilor, oferindu-ni-se un etalon. Prin montările unor schiţe şi ale unor piese, realizate de Valeriu Moisescu, Lucian Pintilie, Liviu Ciulei ni s-a dezvăluit, cu o vigoare nouă, generalitatea comică şi condiţia psihologică şi sociologică a personajelor, propunîndu-ni-se alte etaloane. Cu ajutorul unuia din aceste spectacole, *D-ale Carnavalului* a obţinut un alt statut şi în comentariul literar de specialitate ; acum nu mai poate fi întîlnită nicăieri formula decrepită, de manual şcolar rudimentar, „aceasta e cea mai slabă comedie a lui Caragiale".

Atari reevaluări, cărora li se adaugă merituoase şi personale puneri în scenă la Iaşi, Craiova, Braşov, Cluj-Napoca, bucurîndu-se de largi adeziuni, solicită rediscutarea ideii de actualitate a operei caragialene. S-a spus, odinioară, că tipurile sînt efemere ; sau că mobilurile satirei se vor degrada ; ori că situaţiile politice şi ambianţa socială vor fi obnubilate în procesul dezvoltării istorice. Totuşi realitatea demonstrează că grandioasa operă îşi sporeşte, cu trecerea vremii, atracţia şi e percepută de fiecare generaţie ca *actuală*. În ce

constă această actualitate? E, oare, raportul constant între conspectul satiric asupra lumii din piesă și conspectul nostru critic asupra prelungirilor acelei lumi în universul contemporan? Rezidă actualitatea comediilor în tipuri? În acuitatea cu care sînt scrutate mecanismele sociale, acordîndu-se cu viziunea noastră de azi asupra realităților revolute? Ori în faptul că universul social, aspectele politice, critica instituțiilor și organizării vieții sînt intarsiate în categorii psihologice de orientare realistă clasică, gîndirea caricaturală, limbajul caricatural, comportamentele comice fiind expresia unei *nonconformități funciare* cu realitatea a personajelor? Ibrăileanu, mi se pare, făcea observația că la Caragiale însăși mahalaua e o categorie psihologică... Dacă am putea răspunde fără șovăire afirmativ la întrebarea anterioară, ar însemna că modalitatea caragialeană scenică descoperită în deceniile șapte și opt a produs o nouă și amplă posibilitate de cunoaștere și acceptare a pieselor prin reprezentații. Ele nu se pot perima, așa cum nu se perimează comediile lui Aristofan, Molière, Gogol, Goldoni, dar care, după felul reproducerii scenice, pot să apară fie desuete și vane, fie proaspete și pline de miez, în conjuncție efectivă cu actualitatea mai ales din unghi caracterologic.

În spiritul unei viziuni tipologice noi se pun în continuare întrebări prin ale căror răspunsuri e posibilă o redefinire a unor personaje și ale unor raporturi dintre ele. De pildă, ce vîrstă are Zoe? Dacă ea și Tipătescu sînt doi oameni tineri și frumoși, nutrind unul pentru celălalt afecțiune sinceră, Trahanache apare ca o fosilă urîcioasă în calea unei uniuni sentimentale

LICEUL ... BIBLIOTECA ... BUCUREȘTI

aproape firești și sfărîmătoare de convenții false. Dar dacă încă tinerelul și spilcuitul prefect s-a cățărat pe scara puterii prin patul mai veștedei prezidente, și concedem că relația lor de vîrstă e cam ca aceea dintre Chiriac și Veta, și legătura de interese e și ea asemănătoare, atunci căpătăm o altfel de sugestie satirică, mai percutantă și într-o sferă de cuprindere mai amplă.

Sau : cît e de onest Cetățeanul turmentat ? El se cunoaște cu conu' Zaharia de la „11 fevruarie", adică de la complotul care a dus la detronarea lui Cuza, face parte din clientela politică a partidului aflat la putere în urbe ; totuși nu refuză nici grațiile partidei adverse („Nu e vorba, ținem la d. Nae Cațavencu...") face parte din „Soțietatea" acestuia — după cum însuși ne spune — și nu e chiar oarecine („negustor și apropitar", „intrat în politică") de vreme ce „după întrunire" a tot ținut-o într-o petrecere cu ceilalți („...Fă-ți idee, de alaltăieri seara pînă azi-dimineață s-o duci într-un chef") Cațavencu invitîndu-l personal la o tratație de vorbă lungă, unde „tura-vura" i-au tot dat și cu țuică, și cu bere, și cu vin îndestulă vreme ; dacă era un simplu „bagabont", temutul și experimentatul politician ar fi putut scoate de la el scrisoarea rîvnită în cu totul alt chip, nu oferindu-i zece poli și consumînd atîtea alișverișuri împreună. Client al lui Trahanache, el apare și a doua oară poltron politic, fără nici o convingere personală („Eu nu poftesc pe nimeni, dacă e vorba pe poftă") neavînd nici o treabă („Am venit pentru istoria aia de care am vorbit az-dimineață... Ce facem ?"...) numai pentru a afla cui *trebuie*

să-i dea votul. Un amănunt care scapă, în genere, e că tot el duce (probabil şi scrie) telegrama anonimă a lui Farfuridi la Poştă, după cum îi relatează Tipătescu Zoei : „A adus-o la telegraf canalia care a găsit scrisoarea ta..." În sfîrşit, asistă la nostima gîlceavă dintre preopinenţi, cu atîtea surprinzătoare revelaţii, participă direct la ea (indicaţia autorului : „Caţavencu şi Cetăţeanul turmentat convorbesc foarte mişcat deoparte cu Farfuridi şi Brînzovenescu") răspunde la strigătul Joiţichii „...alegătorii vor vorbi" cu afirmaţia rostită „serios" : „Da, noi vom vorbi", şi se vădeşte conformist perfect, în finalul actului (ultima replică e a lui) „Eu nu lupt contra guvernului !" cu alte cuvinte, declarîndu-se a fi cu administraţia, cu puterea. Chefliul, venit şi în actul trei, la întrunire, adus probabil de Pristanda, pentru diversiune, dat afară de grupul caţavencian, apoi readus în sală de indignatul Farfuridi, („Te-a dat afară ? Cum se poate, fraţilor, să lăsăm să gonească din adunare pe un cetăţean onorabil... ?") participînd apoi din plin la huiduirea lui Caţavencu (căci autorul notează clar — *Ghiţă, Brînzovenescu şi Cetăţeanul turmentat şi cei din fund :* „Afară ! afară moftologul !") prezent la dărîmarea oratorului de la tribună (*„Grupul din fund cu Pristanda, Farfuridi, Brînzovenescu, Cetăţeanul turmentat se reped la tribună şi pun mîna pe Caţavencu"* — ceea ce nu ni s-a prea arătat în spectacole, personajul dispărînd în mulţime, sau rămînînd deoparte, placid) apare şi în final, la serbare, închinînd celebrul toast (cu paharul pe care Zoe „merge de i-l oferă") : „În sănătatea coanii Joiţichii ! că e damă bună ! (ciocneşte cu ea : ea-i strînge mîna din

toată inima)" ; e destul de dificil deci să mizăm pe desăvîrșita bună credință a personajului, pe care, dealtfel, autorul însuși îl numește, la un moment dat, „respingător de trivial". În spectacolul atenian cu *O scrisoare pierdută*, regizorul J. Becas, totodată și interpretul eroului, îl arăta omniprezent, trăgînd cu urechea pe la uși, luîndu-și, numai atunci cînd se pregătea să intre în scenă, aerul ebrietat, agent al unei puteri misterioase suprapuse autorității locale, poate al „centrului" de unde venea Dandanache, interpretarea realizîndu-se în așa fel, încît cronica răspînditului cotidian *Kathimerini* (1964) ajungea la concluzia „că acesta este un rol-cheie pentru înțelegerea exactă a subiectului și a tendinței".

Altă întrebare : cum ajunge venerabilul și onorabilul Trahanache, părînd atît de detașat, ori absent, zevzec senilizat, să pună mîna pe polițele plastografiate ale lui Cațavencu — tocmai după ce acela mașinase împotriva lui și a familiei sale ? Era, evident, o manevră machiavelică, de politician versat, folosind interpuși veroși și foarte bine informați, prin care urma să-l contrașantajeze pe directorul *Răcnetului*, ori să-l discrediteze moral într-o asemenea măsură, încît orice afirmație a celuilalt să devină neprobantă în ochii opiniei publice. Nu știm cîtă „diplomație" a folosit conu Zaharia ca să pună mîna pe „docomentul" compromițător, dar numai gest de bătrîn mărginit nu era ; dimpotrivă. La adunare, unde el vine *pregătit*, cu polițele culpabile în buzunar, acesta e și contraargumentul său forte : îl denunță pe Cațavencu ca pe „Un plastograf patentat !" ceea ce și iscă imediat urletele partizanilor, poate aver-

tizați : „Afară plastograful !" În orice caz, desenarea personajului exclusiv în tonurile credulității placide și opace nu mai pare azi chiar atît de convingătoare.

O afirmație care a revenit de multe ori — fiind produsă și azi — e că, în opera lui Caragiale, avem de-a face cu o lume de imbecili blajini, creaturi dulci în patriarhalismul lor inofensiv, găgăuți ridicoli, cu dorul conversației și al confesiei, buni în fond, doar răi de gură cîteodată, zaharisați, dar pitorești etc. Nu cumva însă e o lume în fond rapace și feroce ? Am încercat să alătur unele argumente în acest sens altora, de mai înainte, în studiul *Glose la spectacolul „O scrisoare pierdută"*. [1] Scrutînd de exemplu nu irascibilitatea personajelor, ci modurile ei specifice de manifestare vom observa că mai toți oamenii comediilor au o grozavă poftă de bătaie și practică bătaia ca mijloc predilect de soluționare a diferendelor. Aflăm din mărturisirea lui Ghiță făcută Zoei că prefectul obișnuiește să-l bată la mînie, ca pe o slugă netrebnică ; dealtfel, Tipătescu, într-un acces de furie, îl ia de gît pe Cetățeanul turmentat și se manifestă față de Cațavencu, la întîlnirea lor de taină, în așa fel, încît celălalt, care-l cunoaște bine, consideră că e mai prudent să se refugieze pe după mobile. „O să-i rup oasele", „Îl împușc", „Îi dau foc" sînt amenințări ce nu par a fi cu totul lipsite de acoperire, de vreme ce, la un moment dat, Fănică ia un baston de lîngă perete „și se întoarce turbat către Cațavencu" : „Nu știu ce mă ține să nu-ți zdrobesc

[1] In vol. *Caligrafii pe cortină*, Editura Eminescu, 1974.

capul... Mișelule ! trebuie să-mi dai aci scrisoarea, trebuie să-mi spui unde e scrisoarea... ori te ucid ca pe un cîine ! (Se repede năvală la el. Caţavencu ocolește masa și canapeaua, răstoarnă mobilele și se repede la fereastră...)" etc. Jupîn Dumitrache Titircă și-a făcut un tabiet din a-l bate pe Spiridon, fie că-l găsește treaz, fie că-l află dormind. Ni se oferă un exemplu și în scenă, unde Ipingescu participă cu îndemnuri exaltate, bucurîndu-se peste măsură. În *D-ale Carnavalului*, Nae Girimea, prinzîndu-l pe spiţer cu biletul fals „i-a făcut un moral bun, din porc și din măgar nu l-a mai scos, i-a tras vreo două palme și l-a dat pe ușă afară...". Pampon își anchetează servitoarea dîndu-i o pereche de palme, îl bate crunt pe Crăcănel („N-apuc să răspunz, domnule, și șart ! part, trosc ! pleosc ! patru palme : îmi turtește pălăria și mi-o aruncă cît colo") ; apoi, găsindu-l din nou în frizerie, „vrea să-l apuce", în timp ce celălalt gonește pe după mobile, îngrozit, zbierînd „Ajutor ! Poliţie ! vardist !". Pe urmă, împăcaţi și uniţi, îl maltratează în bal pe Catindat, „îl înhaţă și încep să-i tragă" crezîndu-l mult căutatul „Bibic". Didina Mazu și Miţa Baston se încaieră fioros, pe întuneric, păruindu-se și zgîriindu-se („amîndouă ţipă și se încleștează, spumînd, una de alta"). Chiriac preconizează și el să-l „umfle" pe Tache Pantofaru la „izirciţ", operaţiunea „umflării" nefiind una din cele mai delicate. Ţircădău e un bătăuș notoriu și umblă cu „șic" la baston, gata s-o cresteze pe Ziţa. E ușor să ne închipuim ce i s-ar fi întîmplat lui Rică Venturiano dacă, intrînd pe mîna urmăritorilor, n-ar fi fost recunoscut de Ipingescu. O sugestie interesantă dintr-un

spectacol, altminteri nu prea reușit, cu *O noapte furtunoasă* (Bacău, 1976) dădea senzația că junele gazetar era constrîns de ceilalți „să pună pirostriile" cu Zița, chiar acolo, pe loc. Într-adevăr, dacă ne gîndim bine, nu pentru o cerere formală în căsătorie întreprinsese el nocturna vizită la numărul 9 al străzii Catilina... Mița Baston a cumpărat vitriol ca să-l desfigureze pe Nae — și o și face, realmente, atîta doar că spițerul și-a bătut joc de ea și i-a dat cerneală violetă, dar ea *nu știe* că e cerneală cînd aruncă lichidul din sticluță în ochii bărbatului. Apoi apucă briciul, încăierîndu-se cu Girimea și ulterior încercînd să-și taie gîtul. Bătăile colective sînt celebre: cea din scenă, în actul trei al *Scrisorii*, e urmată de cearta de la Soțietate (doar evocată), unde membrii „Aurorei Economice Române" se luptă atît de rău unii cu alții, încît îi sparg și capul lui Popa Pripici. E de presupus că, înainte de asta, „băieții" lui Ghiță au avut și ei de lucru ca să-l „toarne" pe Cațavencu la „hîrdăul lui Petrache". E, de asemenea, probabil că acțiunile, din afara scenelor, ale ipistaților sînt și ele din sfera contondențelor, ne putem închipui oarecum tratamentul de care are parte deținutul Cațavencu „la păstrare", unde trebuia să i se smulgă faimoasa scrisoare, același tratament fiind aplicat lui Pampon și Crăcănel, duși la „despărțire" de zelosul Ipistat (Pampon, fost tist de vardiști, știind „politica poliției", se și pregătește, căutînd să-i tempereze pe oamenii ordinei cu „Nu, nu da brînci, domnule!", sergenții scoțîndu-i totuși pe „zamparagii" „în brînci"). În schița *Telegrame*, prefectul Raul Gregorașcu dînd

„palme cafiné central" lui Costăchel Gudurău, iar a doua oară „atacat palme picioare piața endependenți acelaș bandit", „opozanții îndîrjiți" „atacat directoru prefecturi față grădina primării. Acesta apărat baston, lovit cap Iordăchel, Costăchel tras revolver spart glob lampa centrul grădinii electrică", gîlceava se transformă într-un adevărat război de Montagu și Capuleți care își joacă viețile pe o paraferna, punînd în mișcare vreo trei miniștri, organele de justiție, poliția și probabil orășelul întreg. De obicei, totul pornește de la o încurcătură banală, uneori de la o glumă, sau se isprăvește cu o glumă, dar violența, cruzimea, pornirea spre exterminarea personajului advers, sau măcar spre mutilarea lui, sînt aievea, nu amăgiri. Poate că sinteza tuturor acestor înclinații e monologul *1 Aprilie*, unde se începe cu o păcăleală „O să rîdem de Poltronu și pe urmă, ce ?". Pe urmă, „i-am văzut creierii amestecați cu păr și sînge cu spumă". Astfel că în spectacolul *D-ale Carnavalului* realizat de regizorul Lucian Pintilie la Teatrul „Bulandra", cînd balul se oprește, muzica încetează, măștile se strîng amenințătoare în jurul presupusului Bibic, și Pampon duce mîna la brîul lat ca să-și scoată brișca, înțelegem că acolo se va săvîrși, ori e pe deplin plauzibil să aibă loc, *crima*. Spaima lui Leonida, baricadîndu-se îngrozit de eventualitatea unui asalt al zavragiilor, nu e chiar ilegitimă ; ea devine ridicolă numai cînd aflăm că alarma a fost falsă.

Faptul că atari porniri ori evenimente au fost — ori mai sînt — tratate în superficie, dezvăluindu-se anticipat eroarea, divulgîndu-se prea iute aparența falsă, polisîndu-se aspectele brutalității și edulcorîndu-se cho-

lerica extremă nu poate escamota cruzimea. Dealtfel, blajinii aceştia au vrut să-l linşeze pe autor, au cerut (în scris !) arestarea lui, l-au chemat în judecată pentru vini imaginare, i-au scos piesele de pe afiş, i-au interzis recompensele pe care le merita, l-au urmărit pretutindeni, dîndu-l afară de la Regia Monopolurilor, din funcţia şcolară, de la Teatrul Naţional, de la ziar, pînă la urmă şi din propria lui ţară. Nu s-ar putea spune că personajele sale, atît de reale, n-au fost consecvente şi faţă de creatorul lor...

Se pretinde că ar fi vorba de o bonomie generală stăruind în taclale domestice şi de cafenea, ici-colo apărînd şi puţină şiretenie, repede divulgată chiar de cei ce o practică. Examenul textelor arată însă mai curînd o *viclenie* dură, care drapează în „principuri" cele mai nerușinate interese. Formula distilată, enunţată chiar de personaje — sau de autor — e *diplomaţia*, în timp ce formula brută e *traducerea* (adică trădarea), acţiunea propriu-zisă constînd în *lucrare* („să-l lucrăm pe onorabilul"). Acestea sînt expresiile caragialeşti ale *conştiinţei tranzacţionale* a personajelor — cum a numit-o un critic. Numărătoarea voturilor, la conferinţa stîlpilor partidului, e un regal de viclenie politicianistă ; după lege, unii alegători nu mai au dreptul să participe la vot, „dacă votează, merge la puşcărie" ; „Da' dacă-l putem aduce să voteze cu noi... e altă vorbă... Să voteze cu noi e uşor", în cazul acesta omul în cauză devine, brusc, votant legal, toate jurisprudenţele sînt caduce. „Puţintica răbdare", „puţintica diplomaţie" a lui Trahanache semnifică răgazul necesar pentru com-

baterea „machiaverlîcurilor grosiere", a „manoperei grosolane" — cum zice Brînzovenescu — cu alte metode, mai fine. Numai cîteodată e necesar să se joace „cu cărțile pe față", fără fraze „bune pentru gură-cască", dar și atunci e un îndelung joc „de meșteșuguri și rafinării de maniere" pînă ce adversarii își spun „scurt, scurt" ceea ce rîvnesc pentru „dezlegarea istoriei". Schițele sînt pline de „diplomații" (una și poartă acest titlu) *Cele trei zeițe*, *Lanțul slăbiciunilor*, *Bacalaureat*, *Politică și delicatese*, *Poveste de contrabandă*, *Jertfe patriotice* și multe altele fiind edificatoare. *Antologie...* e o colecție extraordinară de procedee „diplomatice", ale autorilor de scrisori anonime.

Numeroase personaje simt nevoia imperioasă de a înșela, indiferent pe cine, făcîndu-și un merit din faptul că posedă știința „traducerii". Cuplurile adulterine ocupă un loc de prim plan. Dar și cele mai naive personaje — prin vîrstă, ori lipsă de experiență — o pornesc rapid pe această cale : Spiridon îl amăgește pe Venturiano ca să capete un bacșiș, Iordache îi mistifică pe clienții ce-i calcă în atelier, Zița încearcă s-o îmbrobodească pe Veta pentru a se duce din nou la Iunion, sau pentru a-l obține pe băiatul de procopseală drept curier care să alerge la monșerul ei, femeile din *D-ale Carnavalului* „traduc" din obișnuință, ele făcînd parte dintr-o liotă ce i-a prilejuit nefericitului volintir Crăcănel „șapte cazuri de traducere", Pristanda încearcă să-l ducă de nas cu numărătoarea steagurilor chiar pe superiorul său, Nae Ipistatul își bate joc de ceilalți cu „lotăria" lui, Catindatul e îngrozit de eventualitatea că „nenea Iancu bogasierul" din Ploești ar putea desco-

peri că e tras pe sfoară de zburdalnicu-i frăţior, Miţa, nevasta domnului Mandache, „cu diplomaţia ei îi traduce pe toţi", chiar şi pe directorul *Moftului Român*, Acriviţa lui nenea Stasache îşi traduce bărbatul dăruindu-i amantului un briliant, un tînăr hipnotizator o păcăleşte pe „Caliopa, femeia română", subtilizîndu-i lucrurile de preţ după ce o lăsase „în stare de transă", Lache vrea să-l îmbete cu apă rece pe Mache, debitîndu-i, ca din partea altuia, toate bîrfelile lui despre prieten, Amicul din *CFR* se distrează sadic pe seama celor doi cheflii din berărie, Niţă şi Ghiţă, povestindu-le intimităţile dintre soţia lui şi şeful de gară, rezultînd, în final, că aceştia sînt frate şi soră. Unul se automistifică pentru ca să poată suporta mai uşor naşterea nevestei ; între acest personaj, care se iluzionează cu bună ştiinţă, şi Conu' Leonida, care are pretenţia enormă de a „traduce" însuşi statul — obligat a nu mai percepe nici un bir, a da „cîte o leafă bună pe lună" „başca pensia" şi a stinge toate datoriile printr-o „lege de mărături" — e o scală foarte amplă, pe care se află şi minciunile politice, campaniile electorale, maşinaţiunile guvernamentale, exploziile demagogice, cruntele infamii, preconizate sau înfăptuite cu sînge rece, totdeauna în numele unui „ideal". Astfel că Farfuridi e îndreptăţit, în mijlocul unei intrigi pe care n-o pricepe şi-l înspăimîntă, să izbucnească exasperat : „Trădare să fie, dacă o cer interesele partidului, dar s-o ştim şi noi !" el fiind gata adică să traducă orice, oricînd, oriunde, cu singura condiţie ca să nu fie lăsat pe dinafară la culegerea roadelor — fiindcă pentru ce alt-

ceva s-ar produce trădarea, dacă nu pentru obținerea unui avantaj ? Din acest punct de vedere, Dandanache, așa cum l-a conceput actorul Liviu Ciulei în spectacolul Teatrului „Bulandra", e un rezumat al unei serii foarte lungi de politiceni fără scrupule, nu de la „patruzsopt încoace" ; în structura lui sufletească, în metodele și vorbele sale, chiar și în înfățișare se regăsesc elemente ale fanariotismului crapulos ce a maculat o întreagă epocă istorică.

Candoarea e îndeobște un simulacru al perfidiei și cînd dorește să se disimuleze, arborează interogația șireată și temporizantă. Încolțit de cei doi amici politici, Tipătescu întreabă cu ingenuitate : „Care partid ? Care Cațavencu ?" Toată discuția lui cu „nifilistul" e un joc subtil al întrebărilor : „Mă rog, onorabile domn, ce-mi ceri dumneata în schimbul acelui lucru ?" „Cum, nu știi ?" „Nu." „Nici măcar nu vă dă-n gînd ?". Și-apoi : „Nu ți se pare că ceri prea mult ?" și din nou : „Ba zău, spune, nu ți se pare prea mult ? Ai ? Ce zici ?". „Nu." Și pe urmă propunerile venite în trombă : „Dacă s-ar retrage Comitetul permanent și am rezerva un loc pentru iubitul d. Cațavencu ?" „Dacă în postul de advocat al statului ?" „Dacă în locul de primar... și în locul de epitrop-efor... ?" „Și dacă și moșia «Zăvoiul»... ?" — care fiind rînd pe rînd respinse serafic, iscă întrebarea definitivă, patetică, a surescitatului perfect : „Spune bărbătește : ce vrei de la mine ?", Cațavencu intrînd imediat, lamentuos, pe aceeași lungime de undă : „Ce vreau ? ce vreau ?..." hotărîndu-se să ceară mandatul de deputat, dîndu-și în schimb cuvîntul de onoare că va înapoia scrisoarea. Aici șirul interogațiilor

e reluat : „Pe onoarea ta ? izbucnește Fănică. Și dacă nu pot să te aleg ?“ „Și dacă nu voi — zi că nu voi să te aleg ?“ Nu e o gîlceavă între doi șnapani mărunți, ci o pertractare oneroasă între doi rechini. Provinciali, dar de o rapacitate de grad înalt, urmărind ca pradă funcții, moșii.

„Eu cu cine votez ?“ nu e o întrebare chiar candidă, după cum cecitatea mentală a lui Dandanache secretă totuși o apărare instantanee, ca a unui animal veșnic la pîndă : „Eu am promis ? (repede) cînd am promis ? cui i-am promis ? țe-am promis ?“ Și Nae Girimea pune întrebări fals neștiutoare Miței — care-i agită flaconașul ucigaș în fața ochilor — căutînd să cîștige timpul necesar contraatacului : „Pentru ce ții asemenea lucruri, pentru ce ?“ „Pentru ce ? Îmi trebuie“. „Pentru ce îți trebuie ?“, „Pentru dumneata musiu Năică și pentru Didina dumitale !...“. „Care Didină ?“. Chiriac e și el un maestru al chestionărilor heruvice : „Dumneata m-ai chemat ?“ o întreabă pe Veta. „Alt nimic nu mai ai să-mi poruncești ?“ „Să-mi poruncești, firește ; nu-mi ești stăpînă ?“. „Îți pare bine de ce-ai făcut ?“ — de aici încolo, începînd să zbîrnîie coarda geloziei și a indignării : „Mîine seară mergi iar la Iunion ?“ „Ca să te curtezi cu amploiatul dumitale ?“ pentru ca să se congestioneze macabru : „Dar dacă n-oi vrea eu să mai trăiesc așa !... care va să zică să mor, 'ai ?“ „Dar dacă eu oi muri ?... Vezi dumneata șpanga asta ?“ și să revină la clamoroasele „Cîte gînduri și dor m-a ars pe mine, nu mă-ntrebi ?“ și să se încheie cu o lucidă cercetare de tip detectiv : „De ce te-ai dus la grădină ?“ Pe urmă e rîndul Vetei să edifice un interogatoriu sin-

copat : „Îmi făgăduieşti ? te juri ?" „Şi o să mă crezi că eu numai la tine mă gîndesc ?" „Că numai pentru tine trăiesc ?" „Şi n-o să-mi mai zici nici o vorbă rea ?" „Şi n-o să mă mai faci să plîng ?" — cînd ambii isprăvesc cu jurămintele de fidelitate şi amor, nemairămînînd loc decît pentru întrebarea din afară, a grijuliului Titircă : „Dar ce, Chiriac puiule, nu te-ai mai culcat ?"

Sînt şireţi toţi aceşti candizi mistuiţi de demonul interogaţiei, uneori de o şiretenie foarte exact calculată, şi cînd Caragiale îi spunea lui Gherea că Trahanache *ştia* că-l înşală coana Joiţica dar *se prefăcea* că nu ştie, aceasta se întîmpla fiindcă „era şiret grecu, al dracului". Toţi protagoniştii *Nopţii furtunoase* — cu excepţia lui Titircă — ştiu că Veta se are bine cu Chiriac, dar se prefac că nu cunosc chestiunea. În spectacolul parizian cu *O scrisoare pierdută* (regia Marcel Cuvellier, Théâtre de Poche, 1955) Trahanache se arăta bine informat asupra relaţiei consoartei sale, dar sugera că-i convine a conserva statu-quo-ul, care-i aducea numai avantaje şi nici un fel de tulburare sufletească, amoralităţii acestei lumi adăugîndu-i-se astfel încă o notă caracterizantă, severă şi de un comic substanţial.

Consideraţiile de mai sus sînt întărite de însăşi perspectiva lui Caragiale asupra evoluţiei personajelor sale, aşa cum le vedea în piesa (rămasă în proiect) *Titircă, Sotirescu et Comp,* unde rapacitatea lor se manifestă la nivelul unui statut social superior.

Modul de a privi personajele caragialene nu poate face abstracţie de structura lor literar-dramatică şi de

natura satirică a comicului, cît și de felul în care au acționat față de uriașa operă caragialeană modelele reale ale eroilor. Însuși realismul profund și condiția civică, morală, politică a comediei acesteia ne obligă la un atare sistem complex de raportări. Căci și la vremea ei, și mai tîrziu, comedia a fost un test pentru gradul de sănătate morală ori de morbiditate morală a societății, a stîrnit adeziuni și împotriviri extreme în funcție de un crez mai general și s-a înscris ca factor constitutiv al unei stări de spirit.

Pentru ca toate acestea să fie explicate, neuitatul autor ne-a lăsat, printre atîtea lucrări alese, și o schiță — mărturie în coajă fabulistică — cît se poate de concludentă : „Ați cunoscut desigur gloaba sacagiului care vă cară în toate zilele apă. Bietul animal, modest pe atîta pe cît e de brav, nu s-a plictisit niciodată să meargă la pas de la casa sacagiului pînă la Filaret, și de acolo la altă casă și iar înapoi la Filaret, și pe urmă... în fine, slujba pe care e chemată s-o facă orice gloabă de sacagiu.

Nici un moment deosebit în viața nobilului animal pîn-acuma. Dar se-ntîmplă o dată și altfel. Sacagiul are o dată fantezia să meargă mai degrabă acasă. Gloaba refuză să schimbe pasul. Din ce știe ea nu vrea să iasă nici moartă. La pas știe să meargă și anume pe un drum dat : nu schimbă nici mersul, nici drumul, în ruptul capului.

Sacagiul o ia pe gloabă cu vorba bună, o mîngîie, o cheamă pe nume, o îndeamnă binișor ; degeaba. Impacient, îi dă cîteva bice : gloaba începe să țopăie din

picioare pe loc şi nu vrea să pornească — o zi întreagă e în stare să ţopăie din picioare de-atîtea ori cîte, dacă ar merge, ar face o poştie întreagă — dar din loc nu se mişcă.

Sacagiul, văzînd încăpăţînarea bestiei, recurge la alt mijloc : începe, rîzînd, să gîdile gloaba la urechi, doar de-o putea-o urni din loc. Atunci gloaba bătrînă e apucată de toate furiile : începe să sforăie, să dea din picioare, să se rescacăre, să rîgîie, să tuşească şi să facă nişte salturi ridicule, ameninţînd să sfărîme ulubele căruţii.

Să te ferească Dumnezeu de gloaba bătrînă cînd o apucă revolta dignităţii personale.

Ei ! Credeţi că numai la sacale sînt gloabe ? Aşi ! Vreţi gloabe, adevărat gloabe, cele mai nărăvaşe ? Căutaţi-le în literatură. Cum ăi scoate-o din drumul bătut, cum i-ei cere, gîdilîndu-o cît de puţin, să meargă altfel decît la pasu-i cunoscut de gloabă bătrînă, începe să ţopăie, să se screamă, să se rescacăre, pentru a-şi afirma dignitatea personală.

Pas de zi o oarbă de glumă asupra unui aşa de nobil animal ! Animalul n-are să o înţeleagă şi are să-ţi facă o demonstraţie ridiculă.

Se poate glumi ?

Da şi nu.

Se poate — cînd ai a face cu oameni sănătoşi.

Nu se poate — cu oameni bolnavi.

Se poate — cu oameni veseli şi bine dispuşi.

Nu se poate — cu oameni posaci şi mîhniţi.

Se poate — cu oameni de spirit.

Nu se poate — cu oameni proşti.

Se poate — cu literaţi şi artişti.

Nu se poate — cu gloabe literare şi artistice". [1]

Ce am putea adăuga — parafrazînd încheierile dubitative ale acestei pline de tîlc proze ? „Am tăcut şi am răbdat — a scris autorul, tulburător profetic — cu gîndul că are să vie o dată şi ziua mea." Ziua lui a venit, lucrurile s-au schimbat radical, opera îşi face drum glorios în ţară şi în lume ; astfel că la întrebarea : se poate rîde azi împreună cu I. L. Caragiale ? avem toate temeiurile să răspundem : se poate — şi încă foarte bine. El rămîne — şi va rămîne — aşa cum l-a definit Călinescu, „un mare artist, creator al unei lumi totale, cu instituţiile şi limbajul ei, cu toate coardele vieţii umane de la tragic pînă la grotesc". [2]

[1] *Da şi nu*, *Opere*, vol. 4.

[2] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Editura Fundaţiei, 1941.

MOTIVE ALE OPEREI

Deopotrivă, chei spectacologice : *Scrisoarea ; Presa ; Semidoctismul ; Personajul care nu apare.*

SCRISOAREA

Dacă detectăm, în verticalitate, anumite motive ale operei caragialene descoperim ori redescoperim unele din grandioasele ei dimensiuni interioare. Se va observa, de pildă, că *scrisoarea,* biletul, telegrama, corespondența va să zică, joacă un rol considerabil în existența personajelor caragialene, fiind probabil un semn al *relației ;* al legăturii incipiente — în acest caz având semnificația declarației, cum e răvașul versificat al lui Venturiano către Zița, cu încercarea de a realiza un contact pe care timiditatea ori bontonul, ori teama de consecințe îl împiedică altminteri — al legăturii consolidate care folosește misiva ca mijlocitor de rutină — anunțul Miței către Nae că mangafaua pleacă la Ploești — al legăturii cu un factor de autoritate prin care se încearcă o schimbare în cursul evenimentelor, ori obținerea unui favor, sau stoarcerea unui profit. „Oame-

nii" caragialeni au, cum spunea Călinescu despre scriitor, „oroare de solitudine", ei sînt eminamente sociabili, dornici de conversație, setoși de confidențe, amatori lacomi de istorii, chiar și de știri curente, citesc ziarul ca evanghelia, așa cum face comisarul activ Pristanda ori pensionarul zaharisit Leonida, ba chiar și învățătorul Gheorghe din *Năpasta ;* corespondența e un mod al lor de a intra în conjuncție cu lumea și de a fi solidari cu ea. Scriu și citesc cu atîta ardoare, încît memorizează epistolele, reproducîndu-le cînd e cazul, cu punctuația originală. Scrisoarea se păstrează așa cum se conservă pozele în albume, deoarece e un element reconstitutiv al biografiei, uneori are o valoare misterioasă, de fetiș. Pierderea ori rătăcirea ei capătă proporții de catastrofă, întrucît intimitățile, o dată deconspirate, declanșează seisme de natură a zdruncina moral familii, organizații, lumi sau pun în primejdie de descatenare un șir prelung de legături, cum e în *Lanțul slăbiciunilor.* Cu alte cuvinte, dispariția nefirească a corespondenței dezagregă relația sentimentală ori socială, conturbă statu-quo-ul, periclitează interesele.

Ponderea epistolei e atît de mare, încît în *O scrisoare pierdută* aceasta e însuși mobilul intrigii, accentuîndu-se asupra faptului că un banal răvaș amoros se poate converti într-un „docoment" politic care să clatine „enteresurile țării". Ea determină — cum precizează Pompiliu Constantinescu — odiseea comică a personajelor, fiind însăși un personaj, un obiect animat, un simbol al imoralității ascunse. Cînd o regăsește, anxioasa doamnă are un acces de emoție atît de puternic, încît „o sărută de mai multe ori".

Tipătescu e îndreptățit s-o mustre aspru pe Zoe că a pierdut biletul : „Se poate atîta distracție ! atîta nebăgare de seamă ! o scrisoare de amor s-o arunci în neștire într-un buzunar cu batista și s-o pierzi ca și cum ai pierde o hîrtie indiferentă, ca un afiș după ce ai ieșit de la reprezentație... La atîta lipsă de judecată, să-ți spui drept, nu m-așteptam !". Dar comedia nu se bizuie pe o singură scrisoare ; e o adevărată *sarabandă a scrisorilor* de tot felul, toate cu implicații de cele mai diverse naturi, nici una gratuită. În chiar scena a doua, Trahanache evocă scrisoarea fiului său „de la facultate", care conturează cadrul moral general : avem de-a face, cum se exprimă „tînărul copt", cu „o soție-tate fără prințipuri" favorizînd deci orice „mișelie". Neica Zaharia a venit să-i aducă lui Fănică *„răvășelul"* trimis de Cațavencu și să-i recite totodată faimoasa scrisoare aflată în posesia aceluia, impecabil memorizată, deoarece „Am citit-o de zece ori poate ; o știu pe dinafară !" Zoe vine și ea la Tipătescu cu *invitația* primită în plic de la Cațavencu, „Stimabilă doamnă...". Farfuridi și Brînzovenescu, excedați de enigmaticele pertractări ale clanului cu adversarul, bat *o depeșă* anonimă „la Comitetul central, la minister, la gazete, scurt și cuprinzător". Revenit la prefect și negăsindu-l, Trahanache îi lasă *un bilet :* „Trebuie să ne vedem înainte de întrunire. Așteaptă-mă negreșit ; nu ieși : ai puțintică răbdare..." deoarece, aflat în posesia polițelor plastografiate de Cațavencu, venerabilul vrea să-l „lucreze" pe onorabilul, prin urmare să combată șantajul prin șantaj, el înțelegînd excelent că demascîndu-l ca neonest

pe inamic, orice manipulație a aceluia devine malversațiune în ochii opiniei publice, pentru aceasta fiind nevoie însă de „diplomație", nu de „iuțeală". În plină încîlceală a intrigii, intervine *ordinul telegrafic* de la București, care-i obligă să-l aleagă pe Dandanache „Cu orice preț, dar cu orice preț...". În pauza ședinței electorale, prezidentul prezintă polița semnată de proprietarul *Răcnetului Carpaților* explicînd de ce e silit s-o folosească : „...aia cu scrisoarea ta către Joițica — îi spune lui Tipătescu — înțeleg ; să zic : pentru politică — unde e în joc enteresul țării, ca oricare român, a încercat omul, ca să te forțeze adică..." dar „astălaltă" a pus capac, nu se mai poate ; „Asta tot pentru politică e ?" Fănică apreciază că într-adevăr sînt salvați și-i recomandă să-l proclame candidat pe Dandanache. Trahanache care, prudent, nu-și poate permite greșeli în împrejurare, îi cere negru pe alb : „Dă-mi *înscris* pe Gagamiță ăsta, să nu-i uit numele..." Tot în scris îi va da și Cațavencu, îndemnat ironic de Zoe, *buletinul de vot* Cetățeanului turmentat. Vine apoi *„scrisoarea becherului"* relatată de Dandanache, prin care înțelegem că șantajul nu e descoperirea provincialilor, ci că e un mijloc politic general, cum bine îi zice amfitriona oaspetelui, „scrisoarea... de amor... arma d-tale politică, cu care te-ai ales..." Ca o încununare a acestui joc nebun al biletelor, depeșelor, scrisorilor, aflăm că Cetățeanul turmentat, omul fără nume, cel care, cum îl descrie autorul însuși, e „rînd pe rînd aplaudat, huiduit, ridicat pe brațe, tăvălit prin noroi, pupat, bătut, îmbătat și mistificat ; arareori, parcă și-ar înțelege lucid ciudata soartă, dar e pe loc iar buimăcit de cîte i se-ntîmplă"

a fost factor poștal „împărțitor la poștie", distribuitor cinstit de *mesaje* „pînă să nu intru în politică, cum am zice", cînd, care va să zică, a început să încurce oarecum lucrurile, deși i-a rămas obiceiul de a da totuși scrisorile „după andresă".

În *O noapte furtunoasă*, Zița și Rică și-au trimis *bilete de amor* și toată daravera a pornit de la indicarea numărului de la poartă (numărul nouă la casa Ziței, jupîn Dumitrache locuind la numărul 6, bătut însă pe dos de binagiu și creînd fatala confuzie). Chiriac își exercită și el atribuțiile de guard civic pe bază de *bilete :* de trei ori trimite gornistul la Tache pantofarul, aici biletul fiind semn al autorității care dispune ; după al treilea bilet, urmează imperativul *mandat* cu care sergentul îl va „umfla" pe nesupusul simulant. Lui Țircădău, de asemenea nesupus la chemare, i se va trimite însă de-abia al doilea bilet, el a fost cumnat cu jupînul, deocamdată nu i se poate aplica legea marțială. Scrisoarea lui Venturiano, care-i dă palpitații Ziței, e o declarație de amor cu „anexata poezie" florală : „Ești un crin plin de candoare, ești o fragilă zambilă, ești o roză parfumată, ești o tînără lalea", ceea ce, coroborat cu invitația făcută anterior, în biletul trimis de tînăra desvorțată, prin Spiridon, persoanei în chestie, adăstînd pe maidan, arată că noaptea ar fi fost doar intens amoroasă, nu și furtunoasă, dacă înfocatul adorator ar fi nimerit unde trebuie. Așa însă, intrînd și familia în joc, chestiunea devine serioasă și incidentul naște o uniune sacră, cu atît mai mult cu cît din bilete și din declarațiile verbale rezultă că „musiu Rică și cu

Zița compătimesc împreună", corespondența ducînd deci la o relație definitivă și extrem onorabilă.

Republicanul Leonida povestește consoartei că el n-a fost un oarecine, se găsea în rînd cu lumea, a participat la revoluțiune și s-a aflat, printre alții, beneficiar al *scrisorii* lui Garibaldi, cea care conținea „patru vorbe" de neuitat, ca dovadă că „Uite, țin minte ca acuma". Aici însă nu mesajul celebrului italian are rol dramatic, ci gazeta, articolul *Aurorei Democratice* din „11/23 Făurar", pe urmă cel din jurnalul recent, cu îndemnul „Națiune, fii deșteaptă !" care-i provoacă fostului republican exclamația dezolată „Și noi dormim, domnule !", împingîndu-l la baricadarea disperată a ușii.

D-ale Carnavalului e mișcată, aprig, în fond, tot de un *bilet*, iscălit de Bibicul și găsit de Pampon la amanta lui. Dar și aici e un vîrtej al hîrtiilor ; chiar de la început, fostul tist ploieștean de vardiști apare în frizeria lui Girimea cu un abonament vechi. Iordache îi povestește istoria cu *biletul spițerului*, care ștergea dungile cu țipirig, istorie atît de pasionantă, încît Pampon îl ceartă pe povestitor că n-ajunge mai repede la final, căpătînd apoi sugestia detectivă că autorul misivei găsite de el la Didina ar fi tocmai un abonat al stabilimentului. Intrarea Miței, foarte abătută, e legată tot de un bilet, pe care, iarăși, îl ține minte cuvînt cu cuvînt, citîndu-i-l integral calfei : „Îi scriu : «Bibicule, Mangafaua pleacă mîine miercuri la Ploești, remîi singură și ambetată ; sînt foarte rău bolnavă, vino să-i tragem un chef...» Și Năică nici nu-mi răspunde. Iubește pe alta, mi s-a făcut semn". Așadar, legătura e în pericol de a se destrăma, lipsa de răspuns scris e prima alarmă la

o eventuală „chestie de traducere". Întîlnirea Miței cu Pampon verifică presupunerea, acela avînd și el o bănuială în sens similar, „am dovezi — *niște hîrtii*", printre ele „un bilet de amor de la o damă către «Bibicul» ei".

Cînd ajung amîndoi la concluzia indiscutabilă că sînt traduși de aceeași persoană, jură să se răzbune împreună, drept care începe urmărirea traducătorului, debutînd cu maltratarea grozavă a inocentului Crăcănel de către turbatul Pampon. Însă adresa fiind descoperită ca falsă, între cei doi foști militari se leagă o prietenie care va ține pînă la sfîrșit, amîndoi rămînînd în relație sfîntă pentru prinderea Bibicului. Girimea, pus și el în gardă, dorind neapărat s-o păstreze pe noua amantă și s-o și prezerve, îi scrie la rîndu-i *un bilet*, pe care Didina îl citește, discret, în bal : „Prea iubita mea angelă, s-a întîmplat un caz de o comedie mare în chestia noastră..." Mița Baston îl informează la rîndu-i pe Pampon că Didina se va întîlni cu frizerul în bal, acesta apare urgent la fața locului, deoarece „femeia aia mi-a lăsat *un bilet ;* i-am cunoscut slova, e slova din biletul către Bibicul". Personajele au nu numai memoria cuvintelor, ci și ochi de grafolog ; o dată văzută o scrisoare, scrisul poate fi oricînd identificat. Așa se întîmplă cu Cațavencu, cînd îl surprinde pe Cetățeanul turmentat citind scrisoarea găsită : „Primești scrisori de la prefectul, cetățene ?... I-am cunoscut slova..." Așa se întîmplă și cu Crăcănel cînd vede biletul pe care i-l întinde Pampon : „Arată biletul" îi zice, și după ce-l privește, cade moale pe un scaun, suspinînd : „Mița ! m-a tradus ! apă ! apă !... Mangafaua... eu... eu sînt !" mărturisindu-i apoi celuilalt cum s-a întîmplat cu precedenta traducere,

a şaptea, cînd printr-un *răvăşel* (pe care-l ţine minte textual) femeia îl vestea că „am trecut cu neamţul meu în Bulgaria..." În sfîrşit, dezlegarea conflictului se produce prin declararea biletelor ca false, sau cu alţi adresanţi, *toate* relaţiile restabilindu-se armonios, inclusiv cea dublă a lui Girimea cu amantele sale.

În sceneta *Începem*, directorul companiei teatrale porneşte acţiunea cu deschiderea mai multor scrisori conţinînd încercări de trafic de influenţă. *Telegrame* e un admirabil colaj de trimiteri poştale în care e refăcută strălucit ambianţa provincială a patimilor politice şi intereselor personale. *Urgent* e, de asemenea, un colaj de scrisori portretizînd stupida birocraţie. *Petiţiune* e aventura unei cereri greşit prezentate. *Cadou* începe chiar cu biletul lui Stasache către autor, invitaţie la Pomul de Crăciun. În *Art. 214*, Avocatul acceptă procesul de divorţ numai cînd află că există „nişte scrisori" compromiţătoare, aceasta va fi „proba". *Antologie* e o savuroasă colecţie de scrisori anonime, modele de poltronerie suburbană. În *Jertfe patriotice* rolul prim îl are chitanţa lui nenea Niţă, obţinută de la carbonarii de la 11 februarie. *Corespondenţă*, *La Poştă*, *Cum se înţeleg ţăranii* se bizuie exclusiv pe cîte o scrisoare. *Cum se naşte o revistă* arată că naşterea publicaţiei în cauză, *Avîntul tinerimii*, se produce printr-o scrisoare circulară. *Românii verzi* şi *Teatrul la ţară* sînt, aproape în întregime, statute. *Infamie...* e un schimb de scrisori mincinoase, ca în povestea antică a lui Ibycus, cel răzbunat de cocori.

Tema scrisorii răsună, într-o orchestraţie dramatică specifică, şi în nuvele. *Păcat* începe cu biletul pe care

i-l aruncă femeia seminaristului. *Scrisorile unui egoist* e un mic roman epistolar. *În vreme de război* își declanșează mecanismul distrugător prin scrisoarea primită de Stavrache, care, încă înainte de a o deschide, „a cunoscut slova".

Caragiale însuși întreținea o vastă corespondență (a și participat, la un moment dat, la un schimb public, organizat, de scrisori cu Vlăhuță ; de la Berlin i-a expediat lui Zarifopol peste 400 de scrisori, publicate în volume de Șerban Cioculescu) ; emitea „scrisori deschise" (primarului Capitalei, directorului Naționalului, directorului general al Regiei Monopolurilor Statului, directorului general al teatrelor, apoi gazetarilor — ca director al Naționalului etc.) astfel că factura epistolară a unor scrieri ilustrează întrucîtva o anume înclinație a scriitorului, el însuși dornic de anturaj, căutînd veșnic amici și deschizîndu-li-se generos, într-o aspirație umanistă de cea mai nobilă substanță, ostilă trufașei însingurări egocentriste ori patriarhalei și placidei abstrageri din context, nu numai prin temperament epicuric, ci prin caracter vitalist și vocație a sociabilității.

S-a pomenit, în critica mai veche, de „stilul telegrafic" al scriitorului ; lectura atentă nu legitimează însă eticheta (Tudor Vianu vorbește de un mixaj al stilului vorbit și al stilului scriptic), ci descoperă mai curînd stilul larg comunicativ, dominat desigur de oralitate, de con-vorbire cu mai mulți odată, epistolarismul caragialean fiind adesea expresia acestei comunicativități, constrînsă însă în formulă clasică de sublimarea epic patetică și derularea teatral comică a destinelor.

Ziarul e atît de prezent și de activ în opera lui Caragiale, încît capătă o consistență de erou. În constituția acestui erou intră reporterul omniprezent, tipograful, corectorul, directorul, administratorul, colaboratorul redacțional real și cel potențial, rîvnind gloria tiparului, cititorul avid de știri, curios, neîncrezător sau, dimpotrivă, crezînd în pagina scrisă ca în evanghelie, și autorul însuși, care, gazetar de vocație, numindu-se, nu o dată, „publicist român" a fost legat toată viața de ziare și reviste, întemeind publicații, deținînd rubrici fixe, trimițînd corespondențe, gravitînd în jurul gazetelor ce exprimau o orientare la care aderase. Presa era pentru scriitor o forță mitică, insinuîndu-se în viața poporului și a indivizilor ca o divinitate malefică, „posedînd violența și cruzimea unui nempăcat zeu păgînesc", singura posibilitate de a o contracara fiind minimalizarea prin ridiculizare. Paradoxal însă, ea apărea și ca unica putere capabilă să stăvilească abuzurile din viața publică și să înfiereze viciile indivizilor, ba chiar să se anuleze pe ea însăși, ca forță mistificatoare, prin parodiere. „N-a fost niciodată tandru cu presa, neascunzîndu-i, cu ironia lui tăioasă, deficiențele organice de cultură și onestitate profesională" — afirmă, cu întemeiere, Șerban Cioculescu. „Mocirla putredă care se numește publicitatea actuală românească" — îi scrie Caragiale lui Mihail Dragomirescu în 1906. Dar în 1907, după succesul celebrului pamflet, îl chestionează pe Alceu Urechia : „Ce-ai zice să viu la București, măcar cîteva luni, să scot o publicație, măcar săptămînală, în

sensul broşurii ?", consecvent deci în credinţa, mărturisită într-o altă scrisoare, către studenţii ieşeni : „Om din popor, fără nume de naştere, fără avere, fără sprijin, mie nu mi-e permis un moment să uit — oricît de puţin ar însemna persoana mea ca publicist — că n-am avut pe lume alt protector decît libertatea tiparului". Monstrul poate fi deci domesticit şi meliorizat dacă există conştiinţe gazetăreşti libere de constrîngerile politice şi morale.

Locul pe care îl ocupă, în operă, ziarul e considerabil. Ponderea ziarului în intrigă, chiar din epitaza comediei, ca motiv epic ori ca mobil dramatic e, de asemenea, considerabilă. Numeroase schiţe sînt inspirate de realităţile redacţiilor, după cum frecvent e tipul reporterului. Cititorul de gazetă, credul, strivit de prestigiul cîte unui jurnal, înfricoşat de litera lui, citindu-l cu pioşenie, luîndu-l drept martor inatacabil, e o apariţie curentă, ziarul semnificînd pentru el puterea politică în stare să-l anuleze pe individ, să determine răsturnări, să dezvăluie tot ce fusese misterios în trecut şi să aibă harul divinaţiei. El, individul, nu simte încă, aşa cum se va petrece în epoca modernă, că ar putea să participe la zămislirea ori măcar orientarea ziarului, deşi acesta pretinde a vorbi şi în numele lui, nu există încă formula „a da la gazetă" ; de aceea el, cititorul, caută să cîştige bunăvoinţa enigmaticei zeităţi prin cult, supunîndu-i-se necondiţionat, încercînd doar să transmită, cînd nu e altă scăpare, rectificări disculpatoare sau umile adausuri de informaţie, ori adeziuni entuziaste disimulînd spaima de implicare într-un eventual scan-

dal, ori dovedind zel prozelitic prin delaţiune sub anonimat.

Vocea Patriotului Naţionale e, la începutul *Nopţii furtunoase*, citită ca într-un ritual vesperal. Şi e probabil că aşa se întîmplă în fiecare seară, deoarece Spiridon aduce foaia automat, fără să i se fi indicat numele ei — e preferinţa clară a jupînului — iar Ipingescu, cît e angajat Dumitrache în discuţia cu Chiriac şi cu ucenicul, se şi cufundă în lectură, apostila dramaturgului fiind că „de cînd a adus Spiridon gazeta (Ipistatul) a sorbit-o cu ochii pe toate feţele", printre altele, pesemne şi pentru a alege ce anume să-i citească gazdei cînd l-o întreba „...ce mai zice politica. Citişi ceva ?". Memorabila lectură nu întîmpină din partea audientului obiecţii, ci aprobări însufleţite sau înfiorate („Bravos", „Zi-i nainte", „E scris adînc", „loveşte bine", „Dă-i nainte, că-mi place", „Hahahaha ! i-a înfundat !" „...bine vorbeşte") cu sublinierea bucuroasă, repetată : „Apoi, nu-i zice lui degeaba *Vocea Patriotului Naţionale*". Din cînd în cînd se emit timide interogaţii pentru clarificare. Ipingescu, care n-are nici un fel de dubii, furnizează doct explicaţia justă.

E cert că „Vocea..." aceasta venită din empireul politicii guvernează şi atitudinile civice ale cherestegiului ; atunci cînd se trezeşte faţă-n faţă cu un reprezentant al ei, acesta întîmplîndu-se să fie chiar „ăl care scrie", Titircă are sufocaţii, „Nu mă nebuni !", „Ei, fugi că mor !" intuind, printr-o sclipire genială de negustor dar şi de devot, o mezalianţă : se va apropia deci cu servile salamalecuri de Rică „tocmai astă seară citeam cu nenea Nae (...) îmi place (...) bine combateţi reacţiunea

(...) ştii, colea, românește. Să vă ajute Dumnezeu ca să scăpați poporul de ciocoi!". După rodomontadele amploiatului despre „box populi, box dei!" pe care le-a ascultat, cum zice dramaturgul, „răpit", aplaudă respectuos, confirmîndu-i în sottovoce lui Ipingescu „e bun de dipotat", ba şi mai mult, „poate să ajungă şi ministru" — ceea ce îl şi obligă numaidecît să-i ceară umil scuze „eu îmi cer iertare (...) poate v-am adus un afront" şi să se pronunțe reverențios şi fericit cînd e informat că mezalianța e de actualitate („dacă dumnealui cabulipsește să ne onoreze cu atîta cinste...") atrăgîndu-i atenția încet, şi Ziții „ăsta e om, nu glumă". În sfîrşit, după ce, cercetîndu-l discret şi ocolit asupra crezului moral află, în replică, de la cumnatul Rică, precum că „familia e baza societății" jupîn Dumitrache e pe deplin mulțumit, drept care şi exclamă „toate le ştie", atrăgînd numaidecît sublinierea capitală a lui Ipingescu „*Apoi dacă-i jurnalist...*" Zeflemeaua caragialeană țintește omniscienta gazetarului, dovedit aici, ca şi în multe alte locuri, un semidoct, cu surse precare sau fanteziste, exprimare păsărească, suficiență filozofardă şi ifos ridicol, moftolog prin definiție. „Față cu dv. ziariştii, îmi pierz cumpătul" — avea să zică, mai tîrziu, autorul, surîzînd grațios.

Pînă în anul piesei, Caragiale fusese redactor la *Ghimpele*, săptămînal umoristic de satiră politică, literatură şi altele, girant responsabil la bisăptămînalul *Alegătorul liber*, corector la *Unirea democratică* — dar şi articlier-redactor unic al săptămînalului umoristic *Claponul* — scosese, împreună cu Frédéric Damé, *Națiunea română* care apărea în două ediții zilnice, scri-

sese, cu regularitate, cronici dramatice la *România liberă* și lucrase ca redactor la *Timpul*, avea deci o informație bogată și concludentă.

Răcnetul Carpaților, ziarul din județul de munte unde se petrece acțiunea *Scrisorii pierdute*, e un model superior de presă în suprastructura politică a vremii. E organul unei societăți enciclopedice și al unei cooperative economice, deci un instrument de grup, practicînd șantajul și încercînd a-și impune preferințele ; e, în același timp, instrumentul unui abil demagog local, proprietar și avocat, Nae Cațavencu. „Vocea" relativ modestă din prima comedie, citată pentru gugumănii și agramatism, devine aici un „Răcnet" al setei de putere cu orice preț, înnegrindu-și adversarii, clamînd „rușinea" urbei, insinuînd „vitregia guvernului", dînd anunțuri teribile, deplîngînd „loviturile administrației", preocupîndu-se, tumultuos, de „împrejurările prin care trece țara". E de reținut, pentru caracterul gălăgios al presei și tendința de alertă perpetuă referitoare la cumplite pericole ce ar plana asupra populației, că într-un atroce elan ironic Caragiale a dat mereu titluri țipătoare gazetelor din scrierile sale. În proiectul *Titircă*, *Sotirescu et Compania* e notată *Alarma Română* (director, „Andr. Venturianu) ; în schița *Reportaj* e evocată *Revolta națională* („Era o gazetă eminamente combativă, făcînd crîncenă opoziție. Țăria noastră nu stetea atît în articole de fond sau în polemice, cît în informațiuni de senzație țesute cu observațiuni veninoase"). În *High-life*, Edgar Bostandaki, Turturel, e autorul unui „Carnet mondain" la *Vocea zimbrului*. În *25 de minute* e consemnată po-

lemica dintre ziarul oficios *Sentinela Ordinii* şi ziarul independent *Drapelul Libertăţii* etc.

Răcnetul... e o formă evoluată de gazetărie partizană. Caragiale avusese ocazia, pînă în 1884, să cunoască amănunţit şi presa din provincie (fusese revizor şcolar în cîteva judeţe), batjocorise, cu voluptate, tiradele de liberalism mistic, donchişonadele politice, articolele isterice şi înfruntările false în fond ale foiţelor provinciale, pe care le va ridiculiza în multe schiţe şi momente (de pildă, în *Greu de azi pe mîine...* sau *Unchiul şi nepotul*: „Citim în micul *Ecoul patriei*, ebdomadar din urbea X..., titlu mare pe prima pagină: «Panamaua de la noi !... Potlogăriile fostei administraţii !... Mişeliile se dau la lumină !... Jaf în avutul public !... În sfîrşit !... Jos masca !... Hoţii la puşcărie !...» Citim apoi în *Glasul ţării*, tot mic, tot ebdomadar, tot din urbea X..., titlu tot mare şi tot pe prima pagină: «Mişeleasca înscenare !... Goana infamă contra cetăţenilor onorabili !... Regimul prespricţiunilor şi al terorii !... Cetăţeni fruntaşi închişi ca tîlhari în ajunul alegerilor !... Ministrul fără de lege !... Procurorul zbir !... Nedemnul nepot demn de unchiul nedemn !... Vom vedea !... Sînt judecători la Berlin !...»")

Violenţa invectivelor şi atacul furibund se topesc ca prin farmec după conciliabule aulice, cu tranzacţii făţişe, redacţia uitînd pur şi simplu a produce dezvăluirile promise cu o zi înainte. Se exprima, desigur, în chip particular, starea politică generală. Şi în *Scrisoarea...* ziarul e citit cu glas tare (Ipingescu, Leonida şi alţii citesc cu glas tare, pentru un ascultător neevoluat, fie analfabet, fie nepricepător în ale politicii, lectura de-

lemica dintre ziarul oficios *Sentinela Ordinii* şi ziarul independent *Drapelul Libertăţii* etc.

Răcnetul... e o formă evoluată de gazetărie partizană. Caragiale avusese ocazia, pînă în 1884, să cunoască amănunţit şi presa din provincie (fusese revizor şcolar în cîteva judeţe), batjocorise, cu voluptate, tiradele de liberalism mistic, donchişonadele politice, articolele isterice şi înfruntările false în fond ale foiţelor provinciale, pe care le va ridiculiza în multe schiţe şi momente (de pildă, în *Greu de azi pe mîine...* sau *Unchiul şi nepotul*: „Citim în micul *Ecoul patriei*, ebdomadar din urbea X..., titlu mare pe prima pagină: «Panamaua de la noi !... Potlogăriile fostei administraţii !... Mişeliile se dau la lumină !... Jaf în avutul public !... În sfîrşit !... Jos masca !... Hoţii la puşcărie !...» Citim apoi în *Glasul ţării*, tot mic, tot ebdomadar, tot din urbea X..., titlu tot mare şi tot pe prima pagină: «Mişeleasca înscenare !... Goana infamă contra cetăţenilor onorabili !... Regimul prespricţiunilor şi al terorii !... Cetăţeni fruntaşi închişi ca tîlhari în ajunul alegerilor !... Ministrul fără de lege !... Procurorul zbir !... Nedemnul nepot demn de unchiul nedemn !... Vom vedea !... Sînt judecători la Berlin !...»")

Violenţa invectivelor şi atacul furibund se topesc ca prin farmec după conciliabule aulice, cu tranzacţii făţişe, redacţia uitînd pur şi simplu a produce dezvăluirile promise cu o zi înainte. Se exprima, desigur, în chip particular, starea politică generală. Şi în *Scrisoarea...* ziarul e citit cu glas tare (Ipingescu, Leonida şi alţii citesc cu glas tare, pentru un ascultător neevoluat, fie analfabet, fie nepricepător în ale politicii, lectura de-

venind astfel și un act de inițiere. Cînd Brînzovenescu și Farfuridi aduc foaia volantă tipărită și răspîndită prin tîrg de Cațavencu, atrăgîndu-i atenția, țanțoși, lui Tipătescu, că au în mînă dovada ultimă a „trădării", prefectul, sincer uimit, le smulge hîrtia, dar Farfuridi i-o smulge înapoi și nu-l lasă, pînă nu-i citește *el* ce scrie acolo, întrucît Fănică, ori inocent, ori perfid, n-ar înțelege sau s-ar face că nu înțelege). Fără existența și caracterul *Răcnetului*... n-am avea principalul stîlp de susținere al întregului eșafodaj politic de pe planeta *Scrisorii*.

Prefectul, dintr-un motiv, Zoe din alt motiv, Cațavencu, firește, din alt motiv sînt toți conștienți de puterea ziarului și reacționează fiecare conform cu acest adevăr obiectiv. După ce Trahanache isprăvește relatarea întîlnirii cu Cațavencu („Mi-a spus că, dacă nu dau eu importanță lucrului, o să-i dea publicul, pentru că scrisoarea o să se publice duminică la gazetă, și o să fie pusă în cercevea, ca s-o vadă oricine-o pofti") Tipătescu turbă : „Îl împușc ! îi dau foc !" intuind că numai o procedură radicală poate bara nimicitoarea compromitere. Iar cînd Zoe îi povestește că și ea a fost la Cațavencu, care i-a propus să-i asigure alegerea, „Aminteri, publică scrisoarea poimîine...", colericul amant recunoaște deschis : „Lupta este desperată. Vrea să ne omoare, trebuie să-l omorîm !..." Numai că soluția e fatalmente parțială : tăind un braț al balaurului n-ai ucis și hidra, astfel că deși l-a pus la popreală pe dom' Nae, Prefectul n-a realizat ceea ce Zoe, inteligentă și perspicace, îi amintește la moment : „În zadar, Fănică ; Cațavencu poate muri astăzi, mîine gazeta lui

tot o să publice scrisoarea noastră". Gazeta e o entitate aproape metafizică, nu e suma oamenilor ce o compun, ci o alcătuire deasupra lor. Și urmarea ? „Cum or să-și mai smulgă toți gazeta, cum or să mă sfîșie, cum or să rîză !... O săptămînă, o lună, un an de zile n-o să ne mai vorbească decît de aventura asta..." Și, rezolut : „...după asta nu o să mai pot trăi". Are perfectă dreptate. („Știu bine — scria Caragiale lui M. Dragomirescu la «7 februarie 1908 despre ziuă» — cît îi trebuie acestei lumi hrană zilnică pentru potolirea vecinicei ei lăcomii de cancanuri și scandaluri".) Mersul ziarului e ineluctabil, monstrul nu poate fi oprit în pornirea lui distrugătoare ; prefectul ajunge deci și el, în aceeași clipă, la concluzia că numai o acțiune disperată îi poate salva, și anume, întrucît „nu e altă scăpare", „Să fugim împreună".

De ce vibrează atît de acut publicul și de ce e atît de îngrozitoare perspectiva scandalului ? Fiindcă presa pune la dispoziție cel mai viguros argument probatoriu al procesului : documentul. „Arată docomentul" someză neica Zaharia, și oricît de plastografiat ar fi acest „docoment", oricît s-ar suspecta calitatea sa „olografă", cititorul îl are la dispoziție și nu-și poate forma altă părere decît după o foarte ipotetică contraprobă, care nici n-ar mai avea, dealtfel, efectul probei. George Călinescu a vorbit pe larg și scînteietor despre valoarea „docomentului" în gîndirea practică a eroilor caragialeni. Salvatoare pentru protagoniștii dramei posibile din orășelul de munte e, așadar, dispariția scrisorii vinovate. Cînd madam Trahanache, în culmea iritației, îi sare

înainte lui Pristanda : „A publicat-o ? dă-mi-o s-o văz ! Dă-mi-o, s-o văz !" poliţaiul o linişteşte amuzat şi benevolent : „Nu, coană Joiţico, nu e *nimica*, nu e nimica publicat... *Răcnetul* nici n-a apărut astăzi... După ce a fugit Caţavencu, dăscălimea s-a apucat la ceartă, s-au bătut, l-au bătut pe popa Pripici, şi nici vorbă să mai scoată gazeta..." Dacă nu mai e gazetă, nu mai e nici intrigă, chestiunea s-a închis şi Tipătescu îşi poate formula elegant şi flegmatic silogismul său : „Pentru ce a dispărut nu ştiu, din ce motive nu publică scrisoarea, nu-mi pasă — destul că nu o publică... Şi-l crezi tu pe mişelul capabil să nu o publice pentru altceva, decît pentru că nu poate ?" Imposibilitatea ziarului de a acţiona aduce pace în suflete şi linişte judeţului, iar pierderea „documentului" transportă gazeta, cu tot cu Soţietate, cu membrii ei şi cu directorul-proprietar în tabăra lui conu' Zaharia, la „noi şi-ai noştri", încheind definitiv „comédiile mari" petrecute şi comedia însăşi.

Celălalt ziar pomenit în piesă, *Războiul*, ne dă o idee despre felul cum acţionează, faţă de micii pişicheri provinciali, rechinii de la Centru. Dandanache va primi colegiu, dar va păstra scrisoarea şi pentru altă dată : organul central e oricînd dispus să facă publicitate scandalului şi Agamiţă se şi minunează cînd i se spune că s-ar fi cuvenit să încheie şi el comédia lui : „Cum se poate coniţa mea, s-o dau înapoi ? S-ar putea să fac aşa prostie ? Mai trebuie s-aldată... La un caz iar... pac ! la *Războiul*".

În excelenta sa cercetare a universului comic caragialean, Ştefan Cazimir presupune că prin gestul lui Dandanache, reprezentant al înaltelor sfere politice,

dramaturgul ar voi să sugereze că acolo tehnica șantajului a încetat să fie apanajul celor inteligenți și inventivi, ajungînd la îndemîna celui din urmă imbecil. Eu cred, dimpotrivă, că sugestia merge spre o ierarhie inversă, în ce privește mijloacele de acțiune ale presei. Și-apoi, atît Zoe cît și Fănică recunosc că pe lîngă Agamiță, „de la patruzopt în cameră cu toate partidele", Cațavencu se află pe un plan cu totul inferior de malonestitate. „Ce lume ! ce lume ! ce lume !..." va exclama cu năduf prefectul, adăugînd patetic : „Unde ești Cațavencule, să te vezi răzbunat ! Unde ești, să-ți cer iertare că ți-am preferit pe onestul d. Agamiță..." Istoria cu scrisoarea becherului și *Războiul* le arată limpede că potlogăriile lor provinciale sînt totuși o etapă patriarhală, depășită de ceea ce se întîmplă în Capitală, deși mecanismul în care resortul principal e presa, funcționează în același mod.

Forța presei e copleșitoare cînd emite fulgere cominatorii, e neîndoielnic că are o capacitate destructivă, e în stare a răvăși lumea, după cum o poate și recompune din cioburi, se pricepe să schimbe culorile, convingerile unei mulțimi naive ca și ale unor persoane potente. Cațavencu, adus de la „hîrdăul lui Petrache", îi citează, cu importanță, lui Pristanda un articol al său din *Răcnetul* și comisarul, cea mai credincioasă slugă a adversarului, îi și declară mieros, zdrobit : „Trebuie să-l fi citit, coane Nicule ; eu gazeta d-voastră o citesc ca Evanghelia totdauna".

Aceeași fidelitate biblică față de gazetă o manifestă și Conu' Leonida, care a prins obiceiul, într-o viață, ca

după trezirea matinală să pună mîna „întîi şi-ntîi" pe *Aurora Democratică*, numele publicaţiunii fiind chiar sugerator de zori de zi. De ce ia el ziarul în mînă de cum deschide ochii ? Îi explică Efimiţei : „Să văz cum mai merge ţara". Pe el, om politic, homo civicus, nu-l interesează micile daraveli ale mahalalei, e sensibil doar la marile mişcări ale lumii, are pasiunea politicii în sînge şi cînd vine ocaziunea de a găsi ştiri senzaţionale în această materie, le citeşte de atîtea ori, pînă le învaţă pe de rost : „O deschiz... şi ce citesc ? *Uite, ţin minte ca acuma :* 11/13 Făurar... a căzut tirania ! Vivat Republica !".

E vorba de data loviturii de stat care l-a detronat pe Alexandru Ion Cuza, aceeaşi dată ce evocă, în *Scrisoarea*, participarea la complot a lui Zaharia Trahanache şi a Cetăţeanului turmentat. Pusă în efigie pentru netrebnicie în relatările-i din existenţa cotidiană („Trei parale bîrfirea, două minciuna şi nerozii... două de-o para !" — în schiţa *Norocul culegătorului*) presa e condamnată de Caragiale şi pentru demagogie şi reacţionarism în politică. Termenii de „revoluţie" şi „reacţiune" sînt utilizaţi aiuristic, în capul bătrînului pensionar, hrănit toată viaţa cu ştirile şi comentariile *Aurorei*, toate fiind sinonime cu „zaveră". Gazeta e atît de sacrosanctă din punct de vedere al cuprinderii şi relatării evenimentelor, încît, trezit din somn de nocturnele zgomote terifice din stradă, omul înfricoşat, buimac, caută deslușirea fenomenului în ziarul de cu seară, cam cum ar căuta cititorul de azi confirmarea buletinului meteorologic : „Unde mi-este gazeta ? — întreabă nervos Leonida — că dacă e să fie revoluţie, trebuie să

spuie la «Ultimele ştiri». Unde mi-e gazeta ?" (merge la masă, ia gazeta, îşi aruncă ochii pe pagina a treia şi dă un ţipăt) „A !". A obţinut explicaţia : „Reacţiunea a prins iar la limbă. Ca un strigoi în întunerec, ea stă la pîndă ascuţindu-şi ghearele şi aşteptînd momentul oportun pentru poftele ei antinaţionale... Naţiune, fii deşteaptă ! (cu dezolare) Şi noi dormim, domnule !" Efimiţa îşi aminteşte că ritualul vesperal al lecturii n-a avut loc de astă dată şi găseşte că e momentul să plaseze un reproş : „Cine strică, soro, dacă nu mi-ai citit gazeta de cu seara !" Ar fi fost preveniţi, ar fi putut lua măsuri. Nu s-au închinat zeului, nu i-au adresat rugăciunea, acum sînt pedepsiţi...

Caragiale a privit cu ochii dilataţi foamea de presă a lumii sale şi a numit gazeta *Pîinea noastră cea de toate zilele* — în articolul cu acest nume fabulînd că ar fi visat cum „ca la o comandă cunoscută, toată lumea, ridicîndu-se în picioare, dă năvală la chioşcul de ziare cel mai la-ndemînă. Fiecare-şi smulge bucăţica de pîine cea de toate zilele, o strînge cu scumpătate şi o vîră-n sîn, pornind degrabă care-ncotro, mînat fiecare suflet de om în parte de cine ştie ce necazuri deosebite, ce deosebite dorinţi". Şi în alte locuri e descris acest nesaţ neistovit de tipăritură proaspătă, de noutate gazetărească, de informaţie. În „farsa fantazistă" *O soacră*, cu toate că dinamica scenelor e pronunţată, personajele găsesc răgaz pentru tabietul lecturii : ginerele citeşte gazeta, pe care o ia apoi nevastă-sa. Soacra, Fifina, ia şi dînsa o gazetă (dealtfel ea îşi publică romanul cu teorii despre relaţiile între sexe, în *Cimpoiul*). Monologînd despre trista-i soartă, Alexandru Peruzeanu nu

scapă prilejul de a zeflemisi posibilitatea apariției lui ca erou de melodramă într-o pagină de jurnal, dacă își va otrăvi, cum intenționează, sîcîitoarea soacră. „Iată unde ai ajuns — monologhează. Tu care nu puteai suferi romanurile și melodramele oribile, tu vei avea onoarea să-ți citești numele trecut în faptele diverse ale gazetelor."

Pînă și drama *Năpasta* debutează cu lectura, aici serioasă, a gazetei. În chiar scena I, Dragomir, Anca și Gheorghe stau împrejurul mesei, pe care arde o lampă mică cu petrol ; învățătorul *le citește*, introducîndu-ne, de fapt, în acțiune, căci reportajul pe care-l parcurge e chiar tragedia lor și, după o scurtă întrerupere, timp în care Anca află că Dragomir a fost la procesul lui Ion (iar ei nu i-a mărturisit), vinovatul îl îndeamnă pe Gheorghe, atît pentru a nu mai fi silit să dea explicații bănuitoarei neveste, cît și din aviditate informațională : „Ia citește, mă, înainte, să vedem ce s-a făcut nebunul".

Al. Călinescu semnalează pertinent[1] că acordîndu-se atenție textelor în care e pus în cauză discursul jurnalistic se va descoperi parodia presei timpului ca *instituție* condiționată de luptele politice. Aș adăuga că studierea schițelor în care materia epică e extrasă din viața gazetărească duce la imaginea satirică a presei ca instituție de mistificare universală, nu fără sincere și savuroase detalii documentare autobiografice și preciziuni programatice. Un asemenea proces al presei bur-

[1] *Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii*, Editura „Albatros", 1977.

gheze, făcut dinăuntrul ei şi în toate condiţionările, nu mai fusese săvîrşit pînă la Caragiale ; l-a continuat, la noi, printre alţii, Tudor Arghezi. Dar caracterul sistematic şi proliferat complet în actul gazetăresc însuşi, ca şi în acel literar, ca şi în speciile de frontieră nu l-a mai izbutit nimeni. O polemică atît de înverşunată cu deformările profesiei, făcută de un profesionist e, în general, un lucru rar. Am impresia că Zarifopol, care a exprimat atîtea gînduri profunde despre arta lui Caragiale şi implantarea ei în contextul social-cultural, a transformat într-un cusur ceea ce constituie un semn al geniului, atunci cînd a afirmat că scriitorul n-a putut scăpa de jargonul jurnalistic al vremii, pătruns pînă în producţia-i literară propriu-zisă. E drept că semnalul criticului vizează mai cu seamă nuvelele şi povestirile, unde deşi descoperă culpabile „neologisme gazetăreşti şi avocăţeşti" făcînd „pete dizgraţioase", „o subiectivitate verbală naivă şi indiscretă a povestitorului alterînd tonul povestirii", ba şi amestecul povestirii cu reportajul ca şi „ideea rudimentară de a agrementa povestirea cu polemice şi alte suplimente artificioase" el recunoaşte că intervenţiile povestitorului, cu intenţie hermeneutică, uneori ironică, plină de exces neologistic, „vin ca o grotesc parodie pe fondul serios şi rural al povestirii". Dacă însă intenţia parodistică e clară, divulgată nu o dată chiar de autor ca atare, întrucît el socoate pastişa ca o modalitate satirică, atunci cum am putea minimaliza unul din mijloacele cu atîta încărcătură ironică, ale umoristului, ca fiind neconform din unghiul artei literare ? În cazul acesta ar trebui eliminate din *literatura* caragialeană o mare parte din schiţe

și momente. Dar și acestea sînt literatură, și încă foarte înaltă, *în felul ei.* Negreșit — va zice Zarifopol însuși, cînd va formula opinia generalizatoare — orice scriere este un pretext nesecat de asociații, pentru buna reușită a oricărei întrebuințări a operei trebuie mai întîi determinată structura specifică a lucrării și, din aceasta, felul de obligații intelectuale contractate de artist prin sistemul de forme pe care ni-l oferă. Evident. De pildă, structura atît de diversă a schițelor care se referă la gazete, gazetari, și gazetărie pivotează aproape totdeauna pe un ax pamfletar, obiectul fiind întors pe toate fețele sub lupa zeflemelii, în așa fel, încît nici o parte să nu scape, iar *esențialul* să fie pus în lumina cea mai crudă. *Esențialul* constă în lipsa oricăror principii, a oricăror scrupule morale, a oricăror convingeri.

Tratamentul sarcastic e atît de dur și consecvent, încît s-a căutat a se transcende instabilitatea personajelor și carențele funciare ale mediului asupra autorului însuși, descoperindu-se că a pendulat între liberali și conservatori, a părăsit un partid pentru altul, a aderat la o formație doar pentru a obține un post politic și apoi a denigrat acea formație, a fost dinastic, apoi antidinastic, junimist și antijunimist etc. Într-adevăr, în cercetarea completă făcută de Șerban Cioculescu — căruia orice investigație caragialeologică îi este și-i va fi redevabilă pentru foarte multă vreme — se notează prezența lui I. L. Caragiale la *Ghimpele*, organ mixt, de jurnalistică și literatură politică, de tendință antidinastică, unde însă tînărul condeier nu se mai înscrie, de la un moment dat, în arcul acestei tendințe. Auto-

rul *Vieții lui Caragiale* face chiar o precizare importantă : „El trece printr-o redacție colorată politicește cu dezinvoltura spiridușului, care-și păstrează disponibilitatea de șagă, neluînd în serios tinctura ideologică a *Ghimpelui*. Săgețile lui sînt de pe acum ale unui moralist care *se interesează mai mult de esența omului decît de tagma lui ideologică*" (s.n.).

Îl aflăm apoi la *Alegătorul liber*, ziar menit să răstoarne regimul conservator, în comitetul fondator figurînd somități liberale și unde tînărul scriitor „n-a dat mai mult decît i se cerea, adică ceva peste nimic", fiind girant-responsabil. În același an e corector la ziarul liberal de nuanță mai radicală *Unirea democratică ;* nu prea știm ce a scris aici, deoarece s-au păstrat doar puține numere. Înființează și redactează singur *Claponul*, din care iarăși lipsesc exemplare. Totuși ne putem da seama, din mai multe locuri, că „țintește în gazetărie și parlamentarism, prevestindu-și conservatismul", producția minusculului ziar umoristic conținîndu-l „în crisalidă pe viitorul mare scriitor, precum și toate resursele lui de ziarist ingenios *la pînda actualității, ca să-i surprindă semnificațiile*" (s.n.) Împreună cu Frédéric Damé scoate *Națiunea română* (se păstrează un singur număr) gazetă de informație destinată a cultiva „entuziasmul popular pe chestiunea independenței", adeziune sinceră deci la o cauză națională, în afara politicii de partid. La fel se va întîmpla mult mai tîrziu cu articolele despre răscoala țăranilor, despre destinul dramaturgiei naționale și al teatrului, și altele. După încetarea apariției ziarului, Caragiale publică

foiletoane pe teme teatrale în *România liberă*, adevărate schiţe de istorie specializată şi modele de conştiinţă critică. El manifestă un curaj civic exemplar, căci tot înălţînd strălucite raţionamente culturale, ajunge la concluzii de o clarviziune excepţională, pornind de la considerentul că „înrîurirea puternică ce o are critica adevărată asupra mersului lucrurilor publice, la o societate deprinsă oarecum cu citirea ziarelor, este netăgăduită" şi încheind cu diatriba rece : „nici aici nu se putea face abatere de la principiul nostru statornic că noi facem în ţara aceasta legi numai şi numai spre a avea ce să călcăm şi că autorităţile noastre sînt întemeiate nu spre paza şi aducerea la îndeplinire, ci tocmai spre nesocotirea şi batjocura legilor".

Ca redactor la *Timpul* debutează cu două articole politice despre care Şerban Cioculescu spune că „sînt încercări neizbutite de a desluşi structura ideologică şi individualitatea partidelor noastre". Dar se pune întrebarea : aveau aceste partide, la 1880, structuri ideologice clare şi fizionomie distinctă ? O mărturie din acea perioadă sună astfel : „Mi s-a făcut lehamite de a mă lupta pentru o cauză pierdută... umblu mereu... să scap de aici" (de la *Timpul* n.n.), fapt firesc de vreme ce „fără să fie mînat de îndemnul unei credinţe ideologice, Caragiale compunea articole politice *cu o conştiinţă profesională de artist*" [1] (s.n.).

Iată ce-şi aminteşte Slavici despre viaţa de redacţie : „...Caragiale, adevărat mare maestru în ale citirii, citea atît cele scrise de noi, cît şi ceea ce scria el în-

[1] *Viaţa lui I. L. Caragiale. Caragialiana.*

suși. Citea mai întîi articolul în întregimea lui, ca să ne putem da seama despre «impresiunea totală». Urmau asupra vederilor generale discuțiuni, care se-ntindeau foarte departe, pătrunzînd din politică în economia națională, în etică și-n estetică, în scrutarea firii particulare a poporului român, a istoriei lui și a stărilor în care se află azi țara... Lucrînd deci în redacțiunea ziarului *Timpul*, ei (Eminescu și Caragiale n.n.) au fost cuprinși de simțămîntul, pentru dînșii dureros, că societatea în mijlocul căreia li se petrece viața e alcătuită în mare parte din oameni care nu sînt cum trebuie să fie, și că nici în viața publică, nici în cea privată, desfășurarea nu merge spre închegare, ci spre destrămare, că lucrurile au să meargă din ce în ce mai rău dacă nu se va produce cît mai curînd o reacțiune spre însănătoșire" [1]. O asemenea perspectivă asupra treburilor sociale n-a avut nici cel mai bun șef politic al vreunuia din partidele ultimului pătrar al veacului nouăsprezece !

La *Voința națională*, oficios guvernamental, Caragiale scrie articole literare și politice, infamînd însă nepotismul, „politica transcendentală", „prostia în viața noastră politică", fiind mai puțin „în serviciul unui liberalism moderat" cît în serviciul unei opinii cetățenești lucide, iarăși dincolo de interesele de partid.

Trecînd la ziarul junimist *Constituționalul* — unde, datorită lui Șerban Cioculescu se descoperă că a scris mult sub diverse pseudonime — publică editoriale și

[1] *Amintiri despre Caragiale*, Editura Minerva, 1972.

articole diverse în care, printre altele, dezvoltă constatarea că *„nu ar fi deosebiri fundamentale între metodele conservatorilor guvernamentali și ale liberalilor* (s.n.) și unii și alții călcînd Constituția cît timp sînt la putere și jurînd s-o apere în opoziție". Un articol definește chiar, într-o singură frază, transparentă și concentrată, îndatorirea fundamentală pe care și-o asumă gazetarul Caragiale : „în deosebire de polemica zilnică și pasionată, *critica adevărată cu recea ei analiză* este datoare a arăta opiniei noastre publice că cele două monete ar trebui odată demonetizate..."

Întemeiază *Moftul român*, despre care ni se relatează că ar fi fost „un organ umoristic fără precisă orientare politică", unul din directori fiind socialist (Bacalbașa) celălalt avînd sentimente neutre (Caragiale). Dar iarăși se pune întrebarea : în 1893, concepția socialistă însăși era pe deplin formată ? Criticînd o anume manifestare de sectarism a primilor socialiști, Caragiale se vădea oare „neutru" ? Era printre nepăsători, atunci cînd sesiza că societatea vremii sale se împarte în „apăsați, apăsători și, vai ! nepăsători" ? Opoziția antiguvernamentală a *Moftului* e virulentă și cred că denotă nu „o perfectă neutralitate față de toate tendințele politice" [1], ci o atitudine emblematică, de conștiință civică înaltă, față de toate orientările și programele contemporane ale politicienilor de profesie. Să spicuim din *Moft :* „scriitorii ...cea mai inteligentă și năpăstuită clasă de români..." ; „Oameni de litere umilindu-se după funcțiuni... muritori de foame" ; „condeiul de

[1] Șerban Cioculescu, *op. cit.*

injurii politice, cu care chiar scriitorii de valoare sînt nevoiți să-și cîștige astăzi hrana..." Apoi schițele apărute aici : *Arendașul român*, numit de cineva „cel mai teribil pamflet scris în românește", *Intelectualii, Educațiunea sentimentală la vite, Politică înaltă, Românii verzi, La Peleș, Politică, Trădarea românismului ! Triumful străinismului !! Consumatum est !!! Excelsior, Rromânul, Rromânca, Jertfe patriotice* („entuziasmul negustoresc, mai ales în politică, este culminant... Entuziasm tricolor, la uși, la ferestre, la tarabă...") sînt ideologie antioligarhică, antinațională, antipoliticianistă de esență pură. Dar *Manifestul Moftului Român ?* El face, usturător, politică internațională de cea mai mare cutezanță, închipuindu-și cam cum vor veni de 10 mai la București împăratul Germaniei, țarul Rusiei, împăratul Austro-Ungariei, „bașca de-ai noștri pe care-i cunoașteți".

Vatra, scoasă împreună cu Coșbuc și cu Slavici, tindea să afirme un concept de cultură națională. *Gazeta poporului* era un ziar liberal și se socotește că și noul colaborator critica aici oportunismul junimiștilor. Dar articolele sale țintesc mult mai profund și mai departe, în moravurile corupte. *Ziua*, organ democrat-radical, îi prilejuiește lui Caragiale articole subtile, nimicitoare, *Culisele chestiunii naționale* fiind apreciat chiar de Șerban Cioculescu ca „un neîntrecut model al literaturii politice," „un panou de figuri animate ale carnavalului politic". Întemeind *Epoca literară*, dramaturgul îi scrie lui N. Filipescu (directorul *Epocii*) că suplimentul pe care i-l propune „ar fi... aproape absolut

străin de politică" adăugînd însă malițios „se-nțelege, aceasta în limita discreției la care voi fi obligat aflîndu-mă în casa d-tale". Aici și-ar manifesta Caragiale „conservatismul său literar, dezgropînd texte uitate din Hasdeu (...), Baronzi, (...) Anton Pann (...)".[1] Să fie aceasta o atitudine „conservativă" ? (Ori poate termenul e folosit într-o altă accepție ?) Nu e mai degrabă o atitudine integratoare, într-un concept de cultură românească autentică, a tuturor valorilor trecute ? O încercare de statornicire a unui fond clasic și de racordare a sa la necesitățile spirituale ale contemporaneității ? Doar aceasta e și atitudinea noastră de azi, prin excelență modernă. Din alt unghi privind lucrurile, să ne reamintim cu cîtă sensibilitate și curiozitate intelectuală recepta Caragiale ceea ce apărea nou în literatură. Poezia lui Goga și a lui Panait Cerna, publicistica lui Arghezi, proza lui Hogaș, umorul lui D. D. Pătrășcanu, versurile lui Minulescu, teatrul lui Emil Isac și cel al lui Ronetti-Roman, concepția novatoare a lui Davila despre arta dramatică, critica științifică a lui Gherea, stilul interpretativ al lui Novelli, muzica lui Wagner (Ioan D. Gherea : „L-am auzit spunînd că nu mai mergea să se compună tot după modelele răsuflate de acum trei sute de ani ; că dacă e cale ferată nu se potrivește ca muzica să meargă tot cu diligența ; că a trebuit să vină «unu' mare», Wagner, care să schimbe muzica «pe potriva timpului»"[2]), poemele lui Verhaeren. „...Se-ncînta de muzică, de pictură, de arhitectură,

[1] Șerban Cioculescu, *op. cit.*
[2] *Amintiri despre Caragiale.*

de balet, de tot ceea ce e frumos, şi căuta în toate proporţiuni măreţe, împărţire simetrică şi armonie desăvîrşită“ [1] — relatează Slavici şi e neîndoielnic că omul care a înţeles *imediat* geniul lui Eminescu nu putea fi un spirit conservator. Avea însă cultul valorii, în accepţie clasică, şi de aceea, şi în artă, se afla deasupra partidelor estetice momentane.

Să ne întoarcem însă la gazetărie. Aşadar, după pieirea, rapidă, a *Epocii literare*, scriitorul se angajează direct în jurnalistică politică, elaborînd săptămînal editoriale în *Epoca*, atacînd guvernarea liberală, dar, încă o dată, mergînd mult mai departe. În mod paradoxal, Şerban Cioculescu notează, din nou, că „Structura sa de amator în ale politicii nu îi îngăduie stăpînirea dialecticii teoretice... Ceea ce îi pune în vibraţie nervul polemic nu este ideea, ci anecdota din care extrage încheierea, după modul fabulistic“ [2]. Aceasta este însă doar *maniera* de tratare, scriitoricească, liberă, imaginativă. Să vedem ce fibră avea nervul polemic, cu ce anume polemiza ziaristul şi de pe ce poziţie, cît de amatoristă sau profesionistă era poziţia politică. Pompiliu Constantinescu observase că tocmai în aceste articole e invectivată „strînsura politicianistă“ şi sînt incriminate „clasele suprapuse“ [3]. Şerban Cioculescu observă, la rîndu-i, că e vestejită „scursura levan-

[1] *Amintiri despre Caragiale.*
[2] *Viaţa lui I. L. Caragiale. Caragialiana.*
[3] Pompiliu Constantinescu, *Scrieri* (vol. 2), Editura pentru literatură, 1969.

În stagiunea 1949/1950, sub directoratul lui Zaharia Stancu, regizorul Sică Alexandrescu și cea mai mare echipă de actori comici din perioada postbelică au montat *O scrisoare pierdută* într-o concepție scenică nouă. Cu unele schimbări, inevitabile, de distribuție, strălucitul spectacol a dăinuit un sfert de veac. Interpreții lui Tipătescu și Trahanache: Constantin Bărbulescu și Alexandru Giugaru.

Tot Sică Alexandrescu a pus în scenă capodopera caragialeană în Finlanda, în orașul Tampere, folosind, în linii mari, structura spectaculară bucureșteană.

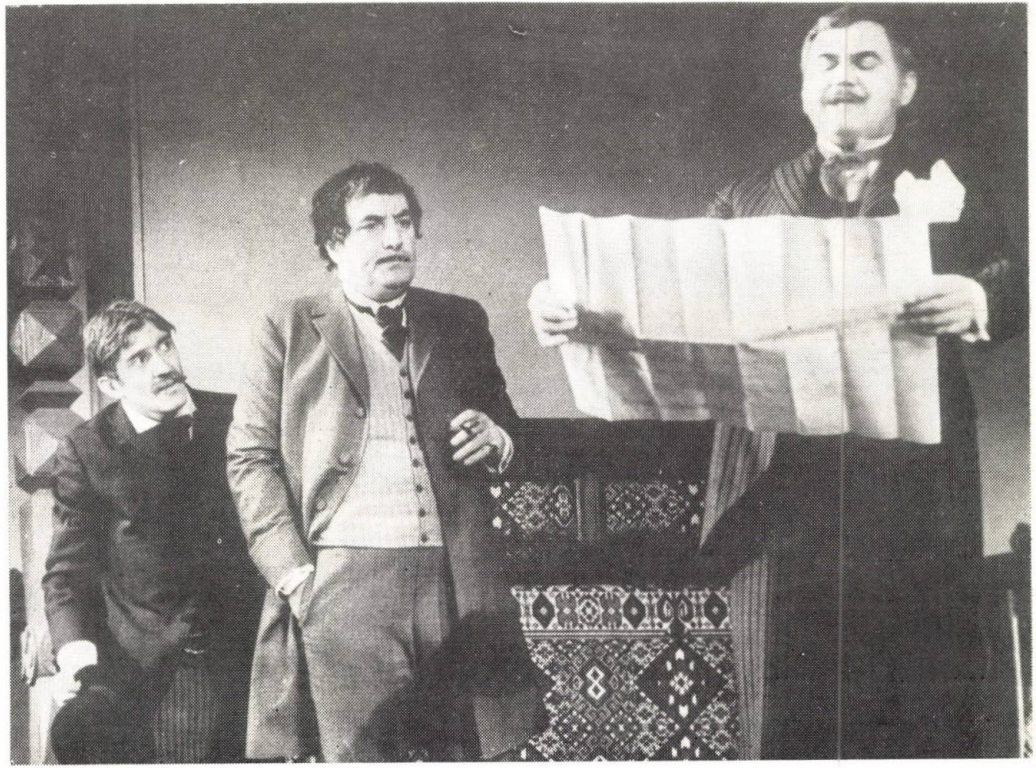
Afişul reprezentaţiei flamande a *Scrisorii...*, la Teatrul Naţional belgian. Premiera a avut loc în noiembrie 1957, în regia lui Maurits Balfoort.

Afişul unei premiere ungare (la Miskolcz) în 1957. Traducerea era semnată de Kádár Imre.

Unul din cele mai importante spectacole caragialene : *D-ale Carnavalului* la Teatrul „Bulandra". Regia, Lucian Pintilie ; scenografia, Liviu Ciulei și Giulio Tincu. Octavian Cotescu era Nae Girimea, iar Rodica Tăpălagă, Didina Mazu.

După un sfert de secol de la premiera Teatrului Naţional, Liviu Ciulei a propus, la Teatrul „Bulandra", un alt conspect scenic asupra *Scrisorii...* Toma Caragiu, unul din cei mai însemnaţi actori pe care i-a avut scena română, deţinea rolul lui Tipătescu, Aurel Cioranu pe cel al Cetăţeanului turmentat, Rodica Tăpălagă era interpreta Zoei.

Cîţiva din interpreţii *Scrisorii* la Teatrul „Bulandra": Octavian Cotescu (Caţavencu), Petre Gheorghiu (Trahanache), Ştefan Bănică (Pristanda), Rodica Tăpălagă (Zoe), Toma Caragiu (Tipătescu), Mircea Diaconu (Brînzovenescu), Dem. Rădulescu (Farfuridi), Aurel Cioranu (Cetăţeanul turmentat).



Farfuridi îi citeşte lui Tipătescu foaia care „umblă prin tîrg", editată de „Răcnetul Carpaţilor" (*O scrisoare pierdută*, actul II, Teatrul „Bulandra").

În stagiunea 1949/1950, sub directoratul lui Zaharia Stancu, regizorul Sică Alexandrescu şi cea mai mare echipă de actori comici din perioada postbelică au montat *O scrisoare pierdută* într-o concepţie scenică nouă. Cu unele schimbări, inevitabile, de distribuţie, strălucitul spectacol a dăinuit un sfert de veac. Interpreţii lui Tipătescu şi Trahanache: Constantin Bărbulescu şi Alexandru Giugaru.

Tot Sică Alexandrescu a pus în scenă capodopera caragialeană în Finlanda, în orașul Tampere, folosind, în linii mari, structura spectaculară bucureșteană.

Afişul reprezentaţiei flamande a *Scrisorii...*, la Teatrul Naţional belgian. Premiera a avut loc în noiembrie 1957, în regia lui Maurits Balfoort.

DÉRYNÉ SZÍNHÁZ

A MISKOLCI NEMZETI SZÍNHÁZ KAMARASZÍNHÁZA

1957. április 21-én, vasárnap este 7 órakor

bemutató előadás

Caragiale:

ELVESZETT LEVÉL

Vidám bonyodalom egy szerelmeslevél körül 4 felvonásban

Fordította: Kádár Imre

Szereplők:

Viktor Gedeon

Farkas Endre

Máthé Éva

Horváth Gyula

Bekenny István

Csiszér András

Fehér Tibor

Németh Ferenc

Pálotay László

Sárkány Sándor

Harmanny József

A díszleteket Éltes Endre, a jelmezeket Katona Piroska tervezte

Rendezőasszisztens: Bikády Gyula

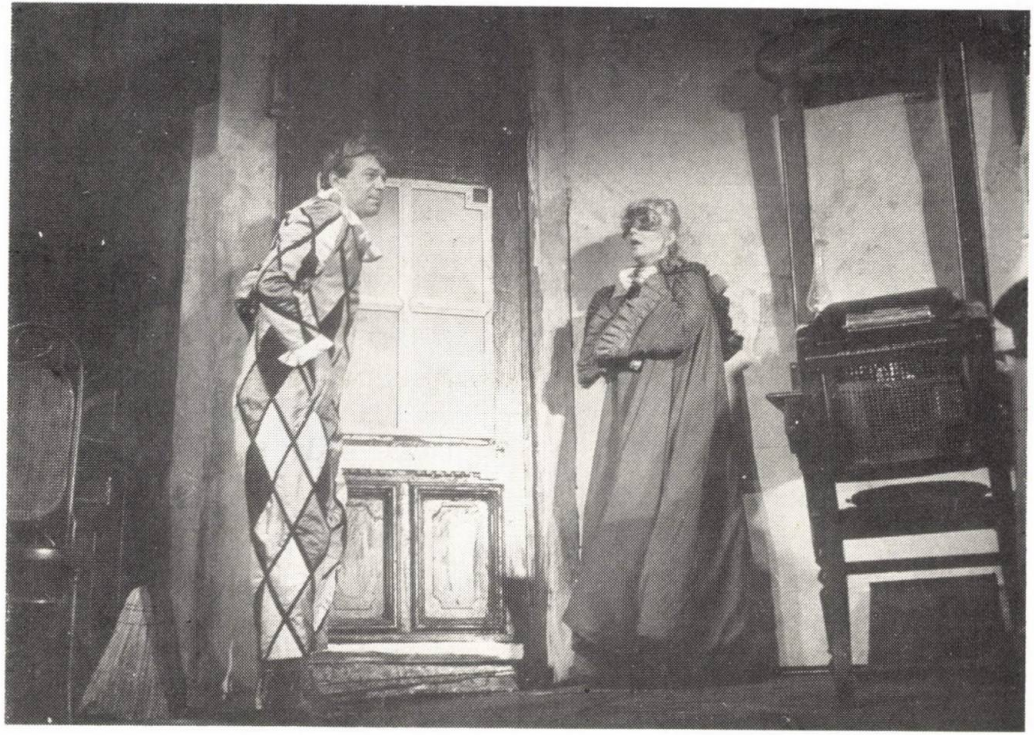
Rendezte: Mahal Péter f. h.

Jegyek előzetesen a Déryné Színház jegypénztárában (Déryné u. 2., Telefon: 15-028, fél 1 – vasárnap: 10 órától a előadások kezdetéig.

A késés esetén csak a szünetben foglalhatják el helyüket a nézőtéren. 7 éven aluli gyermekek az előadásokat nem látogathatják.

1956-57. évad

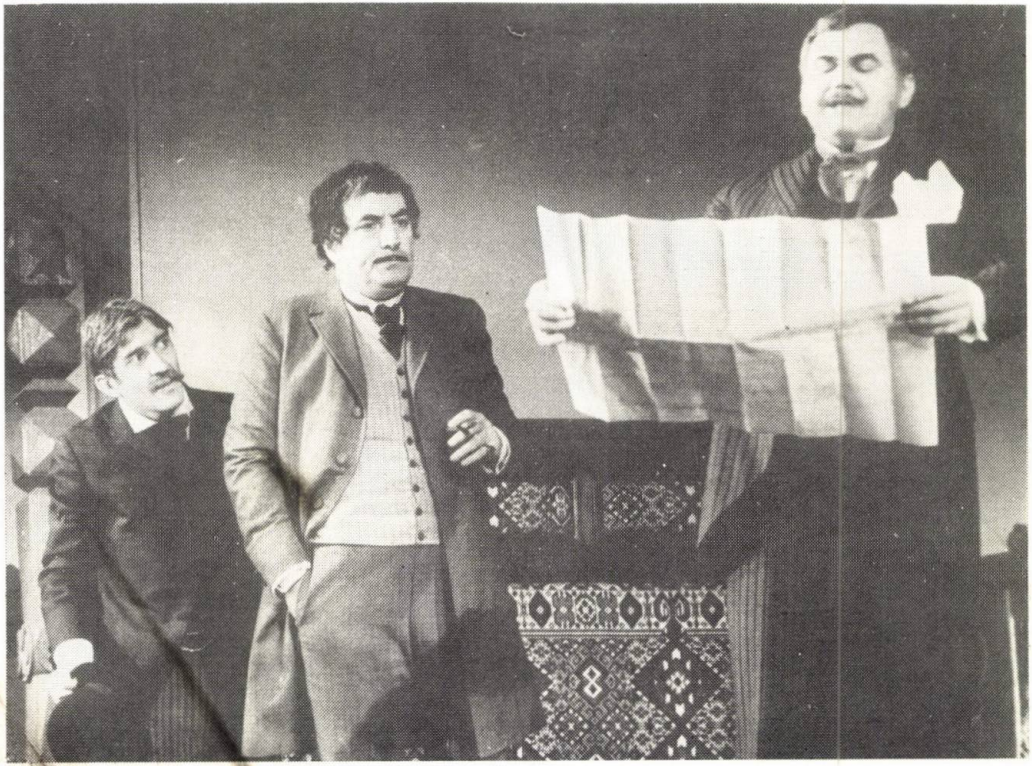
Afişul unei premiere ungare (la Miskolcz) în 1957. Traducerea era semnată de Kádár Imre.



Unul din cele mai importante spectacole caragialene : *D-ale Carnavalului* la Teatrul „Bulandra". Regia, Lucian Pintilie ; scenografia, Liviu Ciulei și Giulio Tincu. Octavian Cotescu era Nae Girimea, iar Rodica Tăpălagă, Didina Mazu.

După un sfert de secol de la premiera Teatrului Național, Liviu Ciulei a propus, la Teatrul „Bulandra", un alt conspect scenic asupra *Scrisorii...* Toma Caragiu, unul din cei mai însemnați actori pe care i-a avut scena română, deținea rolul lui Tipătescu, Aurel Cioranu pe cel al Cetățeanului turmentat, Rodica Tăpălagă era interpreta Zoei.

Cîţiva din interpreţii *Scrisorii* la Teatrul „Bulandra": Octavian Cotescu (Caţavencu), Petre Gheorghiu (Trahanache), Ştefan Bănică (Pristanda), Rodica Tăpălagă (Zoe), Toma Caragiu (Tipătescu), Mircea Diaconu (Brînzovenescu), Dem. Rădulescu (Farfuridi), Aurel Cioranu (Cetăţeanul turmentat).



Farfuridi îi citește lui Tipătescu foaia care „umblă prin tîrg", editată de „Răcnetul Carpaților" (*O scrisoare pierdută*, actul II, Teatrul „Bulandra").

tină"[1]. În *Epoca* apar *O lichea*, portretul în acvaforte al unui şef politic (D. Sturdza), *Politică şi cultură*, unul din cele mai amare şi mai adînci studii privind raporturile dintre statul burghez şi cultura naţională, cu consideraţii care depăşesc categoric capacitatea de observaţie a contemporanilor : „La noi n-avem astăzi decît o strînsură de lume din ce în ce mai mare, mai împestriţată şi mai eterogenă. Această strînsură de năvală, care-şi schimbă fizionomia în fiece zi, care n-are nici o nevoie mai presus de cele individuale, care nu poate avea o tradiţie, şi, prin urmare, în nici o împrejurare, unitate de gîndire şi de simţire, este departe de a fi ceea ce se înţelege prin cuvintele «societate aşezată». Lumea aceasta se aseamănă cu un vast bîlci, în care totul e improvizat, totul trecător, nimic înfiinţat de-a binele, nimic durabil... Cu toate astea, această lume de strînsură mişună aci deasupra unui element etnic hotărît. Sub tot acest Babel există o limbă românească, care-şi are geniul ei ; sub toată această vultoare vecinic mişcătoare există un popor statornic, care-şi are calităţile şi defectele lui specifice, bunul lui simţ, o istorie plină de suferinţe, nevoi, simţiri şi gîndiri proprii. De ce, din straturile acestui popor, nu s-ar putea ivi din cînd în cînd unele inteligenţe deosebite, cari să dea expresie monumentală acelor nevoi, simţiri şi gîndiri proprii ?... De ce ?... Statul are aici greaua sarcină de a forma o societate. Pentru îndeplinirea acestei sarcini, el are nevoie de un puternic aparat politic, pe care trebuie să-l susţină şi să-l întărească

[1] Şerban Cioculescu, *op. cit.*

în fiecare moment. El cheamă la sine toate inteligenţele, şi niciodată n-are destule... De aici rezultă importanţa exclusivă a politicii la noi ; viaţa noastră publică nu mai are o altă arenă. O capodoperă, un monument, presupunînd că ele ar răsări aşa ca prin minune din pămînt, n-ar avea puterea să mişte cîtuşi de puţin spiritul public, absorbit cu totul de rezultatul unor alegeri parţiale din cine ştie ce provincioară. Are publicul cap să mai citească un roman, să mai privească o pictură, să mai asculte o tragedie cînd încă nu se ştie dacă d. cutare sau cutare mai rămîne sau nu în minister ? Cîte inteligenţe frumoase şi cu adevărată vocaţie artistică n-au fost înjugate la carul politicii, pentru care n-aveau vocaţie deloc ?..." [1] Şi demonstraţia continuă pentru a se arăta că statul burghez nu e interesat realmente de cultură, ci de aservirea culturii în scopuri de partid, indiferent de culoarea acestui partid. Aici nu e opinie de amator, ci critică de magnitudine vizionară, a unui om cu *program* propriu, rezultat dintr-o studiere multilaterală, foarte temeinică a vieţii publice româneşti, în dispreţul declarat şi justificat moral al practicilor politicianiste. Aceeaşi emergenţă în raport cu mediul politicianist, în admirabilul *Da şi nu*, care e o poemă satirică.

La *Foaia interesantă*, avîndu-l ca director pe Coşbuc, Caragiale publică articole literare (niciodată însă neutrale) şi faimosul reportaj comic despre boala principelui Ferdinand. În *România ilustrată* îşi arată din nou indiferenţa faţă de doctrinele aparent felurite ale

[1] *Opere*, vol. 3.

unor facțiuni politice, ocupîndu-se și de modul cum se pregătesc tranzacțiile pentru concesionarea bogățiilor naționale unor firme străine. În *Universul*, își exprimă cu regularitate părerea „în chestiunile mari de interes social și național" ba chiar și internațional, lucrînd după „Planul, prestabilit parcă, de a trece în revistă toate viițiile societății noastre, opunîndu-le mijloacele de îndreptare" [1]. E blocat însă pentru a nu știu cîta oară în încercarea sa de a face politică înaltă *sistematică*.

Acestui om, acestui extraordinar gazetar politic nu avem a-i reproșa în nici un chip „nevertebrația convingerilor, în care a variat după nevoile momentului" (Șerban Cioculescu precizează: „deși în esență nu s-a contrazis fundamental niciodată" !), nici „lipsa unei statornice convingeri doctrinare", ci avem a-i descoperi și defini convingerea proprie, nestrămutată, *doctrina* sa, programul său, care e acela al unei conștiințe pure, al unui patriot autentic, al unui *istoric* al societății românești văzute sub *toate* aspectele ei în perioada dată, „cel mai mare istoric al epocii... un istoric complet, care arată, care critică și care explică" — zice Ibrăileanu [2]. Substanța medulară a acestei doctrine de inaderență de fond la partidele politice ale vremii — chiar dacă a făcut într-un moment sau altul adeziune formală — e expusă neted: „Vreau să arăt lumii cum am văzut eu împregiurările sociale și politice la care am asistat — și ca istoric, nu numai ca

[1] Șerban Cioculescu, *op. cit.*
[2] G. Ibrăileanu, *Studii literare*, Editura Tineretului, 1957.

simplu comediante". Şi : „...a-ţi închina viaţa luminării spiritului naţiunii, curăţirii gustului ei, inspirîndu-i sentimentele şi ideile cele mai nobile, combaterii prejudecăţilor formate, gonirii opiniilor strîmbe".

Cu aceste credinţe a făcut gazetărie — aşa cum a făcut literatură, într-o interferenţă continuă cu jurnalismul. După cum menţionează Mircea Tomuş [1], orientarea jurnalisticii spre polul realităţii cuprinde raportările la faptul divers într-o înclinaţie ale cărei origini se confundă cu cele ale însăşi literaturii scriitorului, ironia din textele jurnalistice, cu esenţa ei mai îndelung elaborată, alimentînd cu precădere textele majore. Asemeni şi opinia pertinentă a aceluiaşi că „departe de a constitui un simplu material brut, de laborator, al operei lui Caragiale, *jurnalistica reprezintă una din componentele ei solide şi de o anume autonomie artistică*" (s.n.), totul fiind „să ştim să căutăm adevăratele trimiteri dinspre proza jurnalistică spre literatura majoră".

În afară de publicaţiile menţionate pînă acum, a mai colaborat la *Convorbiri literare*, *Viaţa Românească* (într-o scrisoare către Ibrăileanu, în 1909 : „Este o excelentă publicaţiune pe care îmi place s-o aplaud călduros..."), *Gazeta poporului*, *Adevărul*, *Evenimentul* din Iaşi, *Protestarea*, *Gazeta săteanului* din Rîmnicu-Sărat, *Drapelul*, *Sara* din Iaşi, *Ziua*, *Constituţionalul*, *Literatură şi artă română*, *Pagini literare*, *Noua revistă română*, *Luceafărul* din Sibiu, *Universul*

[1] *Opera lui I. L. Caragiale*, Editura Minerva, 1977.

literar, *Opinia* din Iaşi, *Lupta* de la Budapesta, *Povestea vorbei*, *Foaia interesantă*, *Revista contimporană*, *Lumea veche*, *Tribuna* din Arad, *Convorbiri* (revista lui Mihail Dragomirescu — ulterior *Convorbiri critice*), *Reformatorul* din Piatra Neamţ, *Lumea ilustrată*, *România jună*, *Die Zeit* din Berlin, apoi la felurite calendare şi almanahuri. Intenţionase (şi anunţase) o revistă *Nea Ion* cu colaborarea lui Jiquidi. Voise de asemenea să scoată *Prostia română*, revistă ilustrată „hebdomadară deocamdată". În 1910 încerca să editeze la Budapesta o revistă literară *Momente libere*.

A publicat cu semnătură, fără semnătură, sub zeci de pseudonime, colaborări identificate de Paul Zarifopol, G. Călinescu, mai ales de Şerban Cioculescu — restituite în mare parte în cele patru volume de *Opere* — precum şi de cercetători mai tineri. Cine ştie cîte vor mai fi, neidentificate încă, ori publicate în ziare şi reviste pierdute, pe care poate că le vom mai găsi cîndva... O activitate gazetărească uimitor de vie, de prezentă, de substanţială şi diversă, care, adăugată operelor epice, dramatice, lirice apărute direct în volume, corespondenţe (cuprinzînd pagini substanţiale de ziaristică şi literatură), vorbeşte despre o muncă uriaşă, dusă timp de patru decenii fără nici un răgaz.

S-a spus despre acest om că era leneş şi neproductiv, fie din groaza faţă de cuvîntul scris, în scrupul artistic extrem, fie din sterilitate temporară. Cunoştea şi el acuza aceasta — care, în unele arpegii noi, dăinuie şi azi. O cunoştea şi-l amăra peste măsură. „Nimic nu-l mîhnea mai tare — îşi aminteşte fiica sa Ecaterina Logadi — ca acuzaţia, destul de frecventă, că este

leneș, că ar putea să creeze mai mult și că-și irosește talentul cu prietenii care, cu verva lui, îi fermeca."

„Mai bine aș fi acuzat de necinste decît de lene" — a exclamat, la un moment dat.[1]

Presa a fost o pasiune totală, acaparantă pentru scriitor și un inepuizabil motiv literar. L-au pasionat existența publică a ziarului — și cititorul de ziar — viața redacțională — și tipul redactorului, — relațiile cu puterea de stat, metodologia informației, tehnica scandalului, acțiunea de influențare, absolut toate formele de mistificare a opiniei publice din timpul său. De ce domină viziunea caricaturală asupra presei, în majoritatea articolelor, amintirilor, schițelor ? Evident, ochiul satiricului scruta moravurile unei prese cu putere îmbelșugată și convingeri puține, cu o imensă capacitate de înrîurire — chiar și în privința schimbărilor rapide de opinie — a masei de cititori, într-o problemă sau alta. Presa e patroana „moftului" ; în articolul alegoric din 1893 al revistei umoristice care purta acest nume, după ce ni se arată că „*Moftul* este un demon cu trei capete oribile : *Minciuna*, *Bîrfirea* și *Zavistia*", ni se explică că „El, *Moftul*, a crescut cu o iuțeală nemaipomenită și a fost alăptat de *Hîrtia*, căreia i se făcu milă de copilul orfan aruncat de mama lui. (Mama lui a fost *Secătura*, o fecioară pe care o amăgise Șmecherlîcul.) Cînd ajunse în vîrstă *Moftul*, doica lui, *Presa*, îl însură după *Opinea*, o tînără fată mai mult

[1] *Amintiri despre Caragiale.*

sau mai puțin publică, foarte mult curtată pe vremea ei..."

Cînd se face examenul noțiunii de „moft" în caragialeologia actuală, e citat îndeobște Eminescu, care a definit-o. E de amintit însă și încercarea de portretizare a „moftangiului" făcută de Vlăhuță [1], bagajul intelectual al acestuia fiind „prețiosul lui repertoar de fraze ciugulite de prin gazetele cotidiane..."

Presa caricaturiza în proporții uriașe, hipertrofiind evenimentele politice, metamorfozînd informațiile mărunte în cataclisme, afectînd pasiuni incendiare și deznădejdi cosmice în orice cauză publică, eroizînd anodini și demitizînd cu o impudoare totală, contrazicîndu-se cu inocență și blamînd mereu cutremurător, arogîndu-și adică, prin supradimensionări în scară, rolul de putere în stat și acela de gardian al eticii, fiind însă în flagrant delict continuu de nesocotință, ignoranță și malonestitate. L-a mai interesat enorm pe Caragiale stîlcirea limbajului în ziare și reviste, stereotipia, poncifele ; doar el e acela care — cum zicea Călinescu — a observat mai bine conduitele verbale ale românilor. A urmări cum e schimonosită vorbirea de către scrierea cotidiană de uz public era, probabil, pentru el, care nu-i cerea gazetarului decît „cinste și gramatică", o plăcere dintre cele mai amare.

A portretizat cu voluptate tipul gazetarului, făcînd, dacă se poate spune așa, și un portret al breslei, „fiziologia" ei, prin telescopia stilului gazetăresc curent. Ștefan Cazimir sesiza, ca o trăsătură a acestui stil, în

[1] *File rupte*, Editura „Cartea Românească", S.A., f.d.

viziunea autorului schițelor, inventivitatea comică prin lipsa capacității de a-și investi roadele cu o minimă verosimilitate și rotația în cerc închis a potențialului imaginativ. [1]

Cabotinismul gazetăresc e surprins de Caragiale și în reportajul de gazetă și în viața civilă a breslașului, aici caricatura împrumutînd, cum era și firesc, liniile fenomenului similar din viața teatrală. Gherea are impresia că nici nu e vorba de parodiere ori de caricaturizare în cazul, de pildă, al ziaristului Rică Venturiano — criticul polemizînd chiar cu cei ce socoteau că „tipul... e prea din cale afară" [2]. (Ibrăileanu avea să afirme și el mai tîrziu că „toate urile și disprețurile lui Caragiale sînt concentrate în Rică Venturiano. Dar o atît de mare înverșunare l-a făcut... să șarjeze fără măsură. Abia dacă mai trăiește Rică, abia dacă se mai zărește sub grămada de *invenții* puse în spinarea lui de autor" [3].) „Acești tineri — zicea Gherea — care se fac luminătorii nației în ziare... repetînd cu patos *nație, patriotism, poporul suveran, patria e familia cea mare...* sînt o realitate prea bătătoare la ochi pentru a mai putea fi negată." Ziarul apare ca monstruos cabotin politic, secretînd fetide delațiuni, în viața lui Caragiale, chiar de la începuturile lui scriitoricești. „Un ziar patriotic, a doua zi (după premiera *Nopții furtunoase*, n.n.) mă denunța tuturor bunilor români ca pe un trădător..."

[1] Ștefan Cazimir, *Caragiale, universul comic*, E.P.L., 1967.
[2] C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, ESPLA, 1956.
[3] *Op. cit.*

De mai multe ori revine ideea presei ca „pîine a opiniei publice", adică sursă primordială de nutriție a curentelor de opinie. O schiță se numește chiar — cum am mai notat — *...Pîinea noastră cea de toate zilele...*, autorul adăugînd numaidecît „O metaforă mai fericită nu cunosc". În altă parte (*Succesul „Moftului Român"*) se și precizează că „Într-o țară tînără ca a noastră, intrată de curînd în sistema constituțională și în concertul marilor puteri, gazeta este pîinea cotidiană a opiniei publice. Gazetarul prin urmare este brutarul inteligenței". Cum „el știe de toate fără să fi-nvățat nimic și are ferma convingere că pentru Rromânia cîtă vreme va fi rău nu va fi bine !" e de la sine înțeles că prin asemenea „brutari conștiincioși, desigur că opinia publică trebuie să fie destul de bine hrănită". E urmărită, sensibil și colorat, pofta cu care e căutată și consumată această hrană diurnă : „Dar iată că sosește un băiat cu gazetele. Lumea i le smulge" (*Atmosferă încărcată*). „Pe cînd povestește camaradul, iată că vine un băiat cu gazeta ; fiecare din cei trei prieteni ia cîte una și-și aruncă ochii pe ultimele informații" (*Inspecțiune*). „Amicul meu scoate un vraf de gazete din buzunar și începem a citi cu toată atenția" (*Cum stăm...*). „Cam cu vreo săptămînă înainte de ziua fatală, am citit cu sfințenie toate gazetele urmărind numai și numai știrile despre sfîrșitul lumii" (*Cometa Falb*).

Dealtfel, către amurgul veacului, Caragiale anunța (în *Floare-albastră*) că s-a apucat de o comedie în 5 acte cu subiect din viața presei, *Rotativa* — despre care însă nu mai avem nici o altă veste. Știm că citea

gazetele cu aviditate, scotea note, consemna perle, pregătea răspunsuri directe şi riposte indirecte. De la Leipzig îi comunica lui Zarifopol năzdrăvănii foarte hazoase, extrase „din publicistica daco-romană".

Sesiza, excedat, că e imposibil să-ţi faci o idee exactă despre un fapt relatat în presă. Fiecare publicaţie îşi are versiunea ei şi cînd urmăreşti un anume fapt, plus comentarea lui, în toate, ai impresia unui taifas de cumetre gureşe încercate de vedenii. Sarcastica alăturare a variaţiunilor pe aceeaşi temă ilumineză, cu focul spiritului caragialean, mistificarea pe care presa o săvîrşeşte cu nonşalanţă sau cu încrîncenare într-o formulă, în felul ei, originală. *Temă şi variaţiuni* porneşte de la ştirea despre incendiul din Dealul Spirii, apărută în *Universul* şi transformată apoi aberant în „Un ziar opozant fără programă, nuanţă liberală-conservatoare", „Un ziar opozant cu cîteva programe, nuanţă trandafirie", „Un jurnal chic", „Un ziar oficios", pseudomorfozele evenimentului fiind, evident, colorate doctrinar de către fiecare foaie. Jocul interpretărilor, precizărilor, desminţirilor, confirmărilor devine halucinant. În schiţa *1 aprilie*, tînărul Costică Petrăchescu, autor de farse, controlor al unei mari administraţiuni publice, „vestit pentru talentul cu care ştie să mistifice la 1 aprilie" dă o informaţie fantezistă reporterasului unei mari gazete bucureştene, care la ediţia de seară trebuie s-o dezmintă. „Un amic, reporter de ziar" încearcă să-l mistifice pe autor servindu-i „bomba" prinderii unor anarhişti foarte periculoşi, cu bagajele pline de dinamită, otravă, pumnale, revolvere, scrisori

compromițătoare. Omul se interesează, află că sînt simple scorneli, dar reporterul îi servește „alta și mai și" cu declararea războiului, care, confruntată și ea cu un factor competent, duce la concluzia că „oamenii aceștia vor să sminteasscă lumea", reacția normală a autorului fiind aceea de a-i servi, în batjocură, la rîndul său, inflamatului reporter, știrea că Podul de la Cernavodă a sărit în aer, celălalt plecînd glonț la telegraf ca să furnizeze gazetei proaspăta informație. Presat de tipograf să dea materie, redactorul scrie un articol de politică opozițională îndîrjită, „Națiunea este sătulă de turpitudinile, mișeliile, jaful, corupțiunea, infamia, trădarea intereselor ei cele mai sacre, de cruzimea, cinismul, sfruntarea, ticăloșia și scîrba acestui regim poreclit conservator, regim vitreg și căzut, corupt și corupător, infam și infamant". Atrăgîndu-i-se atenția de către zețar că articolul pare paradoxal într-un ziar care nu se vrea contra guvernului, redactorul execută, fără nici o jenă, o rotire completă și pune pe seama fostului regim colectivist (liberal) toate mișeliile atribuite guvernului actual (*Politică*). *Reporterul Caracudi* e prototipul mistificatorului mitoman care n-are nici un fel de principii sau măcar vreun scrupul profesional. În haosul acestor premeditate induceri în eroare, Caragiale propune un mod specific de aflare a adevărului, printr-o operațiune aritmetică simplă : „Sînt un om care iubesc adevărul și fiindcă-l iubesc, știu să-l caut. De mult mi-am făcut rețeta cu care, în materie politică, îl poți obține aproape exact. De exemplu, Gazeta opoziției zice :

«...la această întrunire a noastră, alergaseră peste 6 000 de cetăţeni, tot ce are Capitala mai distins ca profesiuni libere, comercianţi, proprietari ş.c.l...»

Gazeta guvernului zice :

«...la această întrunire a lor, d-abia se putuseră aduna în silă vreo 300 de destrăbălaţi, derbedei, haimanale...»

Atunci, zic eu, au fost la acea întrunire 3000 şi ceva de oameni, fel de fel, şi mai aşa şi mai aşa". (*Atmosferă încărcată.*) În acelaşi sens, în unul din *Sfaturi* se face următoarea propunere : „Luaţi o jumătate de afirmare a unui ziar opozant şi amestecaţi-o bine cu o jumătate de dezmințire a unui guvernamental — iată o reţetă adeseori bună pentru a afla adevărul".

Cred că nimeni n-a studiat, cu profunzimea şi acribia lui Caragiale, *foamea de senzaţional* a presei burgheze, care devorează toate adevărurile şi le serveşte digerate pe jumătate sau nedigerate. Dacă nu face *senzaţie* cu ştiri veritabile sau măcar plauzibile, ziarul nu rezistă concurenţei, îşi pierde cititorii, piere. De aceea născocitorii sînt adesea mai agreaţi decît scrupuloşii şi gazeta ce vrea doar să se vîndă şi să se vadă e adeseori mai bucuroasă de scandal — pe care-l şi provoacă — decît de expunerea obiectivă şi calmă a faptelor reale. Căci şi cititorul se interesează exclusiv de „mersul afacerilor politice", de „fapte, accidente şi scandaluri întîmplate, şi dacă nu întîmplate măcar neîntîmplate" deoarece are totdeauna „nevoie de încordare a închipuirii" şi „bucăţele picante" (*Coloana a V-a...*). Cînd nu sînt motive de întreţinere a patimii cititorului pentru neobişnuit, profesia suferă şi gazetarul, disperat, îl invocă pe Sfîntul Karkaleki, patro-

nul ziariştilor români (*Oribilă stagnaţiune*) să scrie un articol de fond senzaţional în *Monitorul paradisului* (căci sferele celeste îşi au şi ele organul lor de presă !) „în care atrăgînd atenţia asupra responsabilităţilor în direcţia mişcării universale să provoci pe Creator a ne trimite şi nouă cîteva zeci de mici scandaluri, ori măcar o mare calamitate publică... Ne trebuie ceva *senzaţional !* Aminteri, leşină, piere ziaristica română..."

Analiza condiţiei presei şi a gazetarului e multilaterală, metodică şi sondează, cu cel mai înalt curaj civic, cauzele. Oricine poate să scoată o gazetă, drapînd demagogic interesele particulare în faldurile interesului general pentru a se chivernisi şi a parveni : „...Cînd în Bucureşti ies mereu la gazete şi gazetuţe, cum răsar ciupercile pe gunoi după ploaie ; cînd fiecare ciocoi ori ciocorofleac s-amestecă cu cîte un petec de jurnal în cearta împărăţiilor..." (*Profesie de credinţă*). Oricine poate face gazetărie, bătînd la poarta notorietăţii şi aspirînd la un salt social de pe trambulina redacţională, înmulţind „Păcatele presei în care absurdul neadevăr încă domneşte cu violenţa şi cruzimea unui neîmpăcat zeu pămîntesc" (*O săptămînă*).

Cum se naşte o revistă ? O revistă — ni se răspunde — se naşte (de pildă *Avîntul tinerimii*) prin dorinţa unui cerc de tineri care vor neapărat s-o dea la lumină. Invitat să participe la şedinţa de constituire a comitetului de redacţiune, autorul filozofează ironic : „Da, sînt, în adevăr, un pasionat iubitor al literelor, ştiinţelor şi artelor, pe care le-am cultivat cu o egală mediocritate, ca să nu zic şi modestie. Dar nu face nimica : asta nu mă poate descuraja. Cînd cineva în-

cepe, fie începutul cît de prost, asta trebuie să promită. După socoteala greşită a unor pedanţi demodaţi, începuturile, ca să poată fi considerate ca promiţătoare, trebuiesc să fie stîngace numai ca execuţie ; la noi, din norocire, începuturile promit mult chiar cînd sînt stupide ca intenţie ; căci, la noi, slăbiciunea inteligenţei şi nulitatea imaginaţiei sînt considerate ca stările primitive a spiritului şi a talentului şi deci trebuiesc încurajate". Drept care, solicitatul le şi aduce, pentru primul număr, un studiu despre „Teatrul la chinezi" pe care „îl alcătuisem într-un mod foarte original din citatele găsite într-o dare de seamă a unui jurnal francez de provincie, tradusă după un jurnal american, asupra unei interesante lucrări a lui Bob Schmecker publicat la San-Francisco...". „Să nu ne mai întrebăm — zice fieros Caragiale — cîţi din gazetarii noştri sînt prin firea lor «chemaţi» şi «aleşi» şi prin ştiinţa lor vrednici a face meseria de care s-au apucat ; să nu mai cercetăm cîţi dintre dînşii au obiceiul cinstit şi omenia de a nu scrie nimica, decît numai şi numai în deplină conştiinţă şi în cunoştinţă de cauză" (*Cercetare critică asupra teatrului românesc*). Sînt astfel numite, revers, vocaţia şi probitatea care ar trebui să definească apartenenţa la profesie.

Dar profesia însăşi e încercuită de drastice servituţi, libertatea exercitării ei nu e o realitate indiscutabilă. O alegorie istorică (*Karkaleki*) biografizîndu-l pe celebrul publicist, „întemeietorul presei politice române... însărcinat între altele să facă în *Buletinul ofiţial* dările de seamă despre petrecerile de la palat" vorbeşte

în fapt despre dependențele fatale ale gazetarului.[1] Vodă îl mustra pe ziaristul *său*, cînd i se părea că acela a greșit, cu bătaia. „Mi se revoltă sîngele democratic — protestează biciuitor Caragiale — cînd mă gîndesc la așa ignominie ! Bieții slujbași și isnafi, ispravnici, zapcii, magistrat, sfat, mai înțeleg ; dar tu, tu publicist, tu om politic să mănînci palme și ciubuce, să te facă ticălos, să te arunce pe scară, și tu, ca un slugoi nemernic, să-i săruți mîna ! Mă mir cum n-au murit de rușine cei ce au trăit în așa vremuri ! Astăzi — conchide zeflemisitor scriitorul — după ce a bătut vîntul puternic al liberalismului, vîntul binefăcător al ideilor democratice, lucrurile s-au schimbat. Astăzi sîntem moderni : sîntem departe de vremurile lui Karkaleki :

— Afară, ticăloșilor !

— Ticăloși, măria-ta !"

Nu prea departe însă, de vreme ce o reținere ciudată îi face și pe cei mai temerari publiciști, porniți cu cea mai neînduplecată hotărîre să curețe grajdurile lui Augias, să-și tempereze treptat zelul, ba chiar să se deturneze de la scopul inițial. De unde această reținere, care e sorgintea ei ? Ducînd iarăși investigația pînă la capăt, ziaristul Caragiale ne-a lăsat încă o pagină memorabilă, extraordinară, de diagnoză a presiunii misterioase pe care o exercita autoritatea politică și statală asupra ziaristului, silit pînă la urmă ori să

[1] Zaharia Carcalechi a fost șeful *Cantorului de avis și comers*, care a apărut la București între 1837—1857, bisăptămînal. Alte subtitluri ale publicației : „Gazeta politică și comercială", „Gazeta cuprinzătoare de feluri de științe", „Gazeta semiofițială".

mintă, ori să tacă. „E foarte greu (*Păreri libere*) [1], aşa gîndesc eu, să scrii româneşte ; nu doar pentru limba românească, fiindcă şi în limba noastră se poate spune orice adevăr, ci pentru lumea românească, în faţa căreia nu orice adevăr trebuie spus, fie spus cît de frumos — ba, încă mai ales atunci...

Nu e vorba — în lumea toată, totdeauna, nu s-au putut şi nu se vor putea spune toate adevărurile ; dar nu crez să fie pe lume multe locuri unde să se poată spune mai puţine decît la noi.

— De ce oare ?

— Foarte simplu : fiindcă la noi din cale-afară multe adevăruri sînt supărătoare, stricătoare, primejdioase.

— Lumii-ntregi ?

— Nu lumii-ntregi, ci unei părţi din lume, care e mai puternică decît lumea toată.

— O parte mai puternică decît toată lumea ? cum se poate ?

— Se poate foarte lesne...

— ?

— Fiindcă toată lumea e mai slabă decît acea parte.

Şi acesta e temeiul oricărei tiranii." Cum a ajuns oare îndrăzneţul şi abilitatul publicist şi scriitor la o atît de gravă concluzie, el, care în altă parte declara „n-am avut pe lume alt protector decît libertatea tiparului" ? Concluzia s-a născut din cunoaşterea adîncă şi definitivă a stării de fapt, dar mai ales din sensibi-

[1] *Opere*, vol. 4.

lizarea extremă a scriitorului, adesea lovit indirect și perfid pentru ceea ce publicase — iar uneori în chipul cel mai direct — la starea de spirit caracteristică jurnalismului din timpul său, pîndit necontenit de *primejdie* și, prin aceasta, controlat, în primul rînd, de autocenzură : „Învîrtește-ți dar condeiul de zece ori în cerneală pînă să scrii un cuvînt și, după ce l-ai scris, gîndește-te de o sută de ori dacă nu trebuie șters, nu de dragul stilului, ci de teama primejdiei.

Oricînd îți va clipi prin minte ceva care ți-a încărcat sufletul, ori înveselindu-l cu prisos, sau mîhnindu-l peste măsură, stinge repede scînteia care-ți poate aprinde foc în cap.

Șterge cuminte șirurile ce simți bine c-ar plăcea la foarte multă lume, ofensînd pe acei cîțiva mai puternici decît aceasta, și înlocuiește-le cu cea mai sălcie platitudine, și ferește-te chiar atunci să nu cumva s-aluneci afară din tonul amabil al sfintei banalități". Și mai departe : „...cîte adevăruri ar trebui spuse la noi ! și cîte păreri adevărate stau închise de frică în atîtea oale de os !

Și, ce e mai trist, nu ne bîntuie numai frica de a ne spune părerea, ci și frica de (a) asculta exprimată cu îndrăzneală de către altcineva, părerea noastră proprie...

Tremurăm ca nu cumva glasul acelui altcineva să pară a fi al nostru ; ne îngrozim să nu trădăm cumva, printr-o clipire de ochi fără voie, prin cea mai neînsemnată mișcare reflexă, prin chiar mutismul nostru, că aceea ce s-aude un moment așa de rar este gîndirea

noastră de toate zilele, adînca noastră convingere de multă vreme.

Trecem pe lîngă absurditate, şi nu ridicăm măcar o sprînceană revoltată, auzim neghiobia, şi nu zbîrcim măcar dintr-o nară dezgustată ; vedem impostura şi ticăloşia, şi zîmbim frumos, ca la întîlnirea celor mai bune cunoştinţe".

Articolul a apărut în *Universul*, în iunie 1900, la rubrica „Notiţe critice" pe care scriitorul o inaugurase în toamna anului precedent. Colaborarea la ziar n-a mai continuat însă mult ; cum ne informează Şerban Cioculescu, „Planul, prestabilit parcă, de a trece în revistă toate viţiile societăţii noastre, opunîndu-le mijloacele de îndreptare, este însă suspendat" [1]. Cu trei ani înainte, în timp ce ţinea o rubrică asemănătoare la *Drapelul*, scriitorul se gîndise la un moment dat că redacţia ar putea să considere de prost gust învîrtirea acerbă a aristonului de către un flaşnetar melancolic „care simte că va fi rugat să plece" şi să încheie concertul, în urma comenzii ritoase : „Nu mai trebuie muzică, amice !" (*O săptămînă*).

Pusă sub lupă, presa i-a relevat necontenit lui Caragiale stazele limbajului, fraze gata confecţionate, poncife, stereotipii, toate regăsibile în vorbirea comună şi în retorica excelînd prin tirbuşonate divagaţii şi gongorice epifoneme. Ibrăileanu notează că întreaga cultură a lui Leonida provine din ziare, firește în nepriceperea absolută a cunoştinţelor şi cu stropşirea

[1] *Op. cit.*

cuvintelor, ceea ce duce la o formă barocă a concepţiilor curente. „Cînd Conu' Leonida zice că, cu «revoluţia» noastră, am dat «exemplu Europei», Caragiale nu face decît să transpună, rezumînd, articolele din ziarele de pe vremuri..." [1] Din paginile ziarelor s-au plămădit, desigur, demagogii absoluţi pe care autorul comediilor şi momentelor ni i-a dăruit în eternitate. Ca om cu un atît de dezvoltat simţ al limbii, el avea într-adevăr o aversiune fundamentală faţă de orice tendinţă declamatorie şi faţă de toate formele de locvacitate vană, indiferent de coloratura lor politică. În studiul dedicat concepţiilor estetice ale scriitorului, N. Tertulian constată dezgustul acestuia pentru expresia tendinţelor pretins generoase şi umanitare ale ideologiei liberale, pentru revoluţionarismul exterior, citînd : „Liberalii pretutindeni sînt iubitori de forme frumoase, de fraze şi formule de senzaţie... proclamarea redeşteptării şi emancipării noastre politice a fost semnalul inaugurării celei mai teribile şi înjositoare tiranii — tirania vorbei. Iată cine ne-a stăpînit o jumătate de veac cu ultima cruzime : vorba, vorba umflată şi seacă...", instrument al mistificării prin iluzionare şi autoiluzionare [2]. B. Elvin şi-a intitulat un capitol din cartea *Modernitatea clasicului I. L. Caragiale* [3], „Tirania vorbei", demonstrînd că „El este printre cei dintîi autori care au întreprins o analiză lucidă

[1] G. Ibrăileanu, *op. cit.*

[2] *I. L. Caragiale interpretat de...*, Biblioteca critică, Editura Eminescu, 1974.

[3] Editura pentru literatură, 1967.

și completă a deformărilor limbajului sub presiunea demagogiei oficiale (deși nu numai oficiale — ci și particulare, cultivate de presă, n.n.) vorbăria negînd funcția principală a limbajului și anume aceea de a denumi o realitate, devenind dintr-un mijloc de comunicare, unul de mistificare". B. Elvin mai observă preponderența adjectivelor („fiindcă substantivele și-au pierdut vigoarea... Emoția, furia rămînînd descărcări pur verbale, epitetele sînt chemate să dea iluzia unei trăiri intense").

Articolul lui Rică Venturiano produce un haz nespus prin dubiile, urmate de clarificări, din dialogul Titircă-Ipingescu. Reconstituit din lectura accidentată a comisarului și citit integral, el se dovedește aiuritor prin incoerență. În *Din foloasele tiparului*, într-o invocație comică adresată lui Gutenberg, scriitorul îl laudă pentru că invenția sa fixează multe prostii „care sînt așa de nostime, încît mare păcat ar fi să se piardă". Se citează din *Războiul* știrea despre vizita la redacție a unui „surdomut foarte interesant" care „vorbește deslușit limbile germană, franceză, italiană, engleză, română, greacă, turcă, arabă, spaniolă și chaldeică". O scrisoare publicată în *Telegraful* lasă să se creadă că într-o noapte întunecoasă felinarele au fost conduse la secția de poliție. Ziarul *Romanul* din Roman numește „burueni otrăvitoare" cuprul sulfuric, pucioasa pisată „și o strachină cu alefiu găsite la baba Pleșca din Heleșteni, ce aceasta le întrebuința dînd femeilor și fetelor asemenea ierburi și băuturi pentru a avorta". În *Curierul din Galați* (*Felurimi*) e descoperit un raport polițienesc după care „s-au scos din apă cada-

vrul unui individ necunoscut, ce venea plutind despre B. ; dupe observaţiunile făcute de noi s-au văzut că este de *etate matură, de naţiune bulgară, religia ortodoxă şi de profesie liberă,* fiind îmbrăcat numai cu o cămaşă şi izmene". E citată şi o nemaipomenită *Odă* în care „Un stol de păsărele din regiuni înalte / Inton în armonie un imn de bravitate / Urînd cu bucurie ca ţara lui Traian / Să meargă spre progrese mereu, din an în an". *Varietăţi geografice* ia peste picior, în termeni de o mare savoare, polemica dintre *Voinţa naţională* şi *L'Indépendance roumaine* pe tema dacă Zanzibarul este ori nu este o insulă. Ziarul de limbă franceză impută confratelui că, într-o ştire a acestuia, Zanzibarul *a devenit o insulă* ; *Voinţa naţională* publică imediat articolul *Ce este Zanzibarul ?* şi citează doct din *„Dictionnaire Universel d'Histoire et de Géographie* de dl. Bouillet, anul 1884, pagina 2016, coloana a doua", unde scrie într-adevăr că ţinutul ar fi insular „Nu *insula Zanzibarului* este în cauză în momentul de faţă relativ la diferendul iscat între guvernul german şi sultanul de Zanzibar" — replică sardonic *L'Indépendance... Voinţa naţională* nu se lasă şi ripostează prin „Iarăşi chestia Zanzibarului" etc. *Groaznica sinucidere din strada Fidelităţii* e reportajul senzaţional al ziarului *Aurora* despre o dramă pasională ; domnişoara Porţia Popescu consumase „gămăliile la o duzină de cutii mari cu chibrituri", dizolvate „într-o cinzeacă de rachiu de drojdie" din cauza „tînărului Mişu Z...", fiind transportată „într-o stare desperată... la spitalul cel mai apropiat". Seara, în *Lumina,* confratele de dimineaţă e ridiculizat pentru

ştirea „de senzaţie", furnizîndu-se amănuntul „cînd noi ne-am transportat în localitate, sinucisa din strada Fidelităţii, d-ra Porţia Popescu, se-ntorsese de la spital, unde dealtminteri, putem afirma cu siguranţă, nici n-avusese nevoie să meargă". Pentru reclama neroadă făcută unor iniţiative suspecte, ziarele cu pricina sînt vitriolate în *Educaţiunea sentimentală la vite* : „Gazetele toate ne-au povestit minuni despre expoziţia de vite care s-a ţinut zilele trecute la domeniul Cocioc, nume vestit pentru crema, laptele bătut, coşuleţele, ştreangurile şi sforicelele sale. Cu drept cuvînt, gazetele au adus şi de astă dată laude administratorului domeniilor coroanei, onor d. I. Kalinderu, pentru patriotismul cu care d-sa se sacrifică pentru îmbunătăţirea producţiunilor diverse ale acelor domenie. Expoziţia de vite de la Cocioc a dovedit o dată mai mult că, cu metodă ştiinţifică şi cu stăruinţă, se pot obţine şi la noi dobitoace bine cultivate, cu instrucţiune şi educaţiune naţionale."

Clişeele sînt aşezate necruţător sub acolada „vorba aceea" : „Publicitatea română de mult simţea — vorba aceea — *o imperioasă* necesitate de a poseda între organele ei o foiţă aşa nostimă şi opinia publică aştepta — vorba cealaltă — cu *o legitimă nerăbdare* apariţia Claponului". Iar galimatiasul demagogiei politice patriotarde e expus cu surîzătoare necruţare : „Un nou colaborator are să se producă în curînd în paginile acestei foiţe, Noul gogoşar va debuta prin un studiu foarte adînc, intitulat : *Patriotismul din punturile de vedere politic şi psihologic*" (*Gogoşi*). „S-a dezbătut

adesea în presa română dacă este sau nu un loc gol între Coroană şi Naţiune, şi, după punctul de vedere din care s-au pus, sau mai bine au fost puşi polemiştii, în această gravă chestiune, s-a dovedit clar şi categoric că :

dacă eşti în opoziţie, dumneata eşti, Naţiunea, iar între Coroană şi Naţiune este o prăpastie ;

iar dacă eşti la putere, dumneata eşti neagra Reacţiune sau infama Colectivitate, după împrejurări, şi, din norocire pentru România, peste prăpastia cea adîncă...

Aceste două teorii erau pîn-acum /.../ şi pe tema lor, publicistica română a cultivat mii de varietăţi de spanac.

Astăzi o nouă teorie iese la iveală, iat-o :

Între Coroană şi Naţiune este... *o trăsătură de unire.* Şi *ce*, şi *cine* este această trăsură de unire ? La această întrebare ne răspunde *Liga literară*, o nouă foaie apărută pe ogorul verde al publicisticii naţionale : trăsura de unire între Coroană şi Naţiune este d. I. Petrescu, «secretarul petiţiilor la palat».“

Gazetăria culturală nu exceptează ; proza, poezia mai ales, dramaturgia tipărită în periodice, pseudostudiile de istorie literară, filologie, memorialistica, critica literară şi de artă, mai cu seamă critica teatrală sînt trecute prin sabia satirei publicistice caragialene, cu atît mai dezlănţuită împotriva imposturii, cu cît aici veleitarii nuli dereglează toate ierarhiile bizuite pe valoare şi se constituie într-o conjuraţie nedeclarată, periculoasă pentru destinul culturii naţionale. Cum teatrul îi e foarte aproape şi îndeaproape

cunoscut, și din intersecțiile propriei biografii cu acest univers, cum dramaturgul și criticul a avut un foarte neprietenos impact cu rubricile de specialitate ale presei, cronicarii teatrali sînt luați la refec, în multe rînduri, fiind socotiți, în genere, ingrați, incompetenți, corupți : „Am făcut o piesă de teatru, care a căzut la prima reprezentație — din cauză că actorii au jucat-o rău... Cronicarul teatral (de la o gazetă, n.n.) îmi contesta, pe lîngă talentul dramatic, și cunoștința limbii românești, și aceasta cu o vervă, cu o maliție-zitate, cu niște împunsături, cari firește m-au afectat foarte adînc : eram nu criticat, eram maltratat, bătut, zdrobit !" (*Autoritate*). „Gazetarul se află în strînsă legătură de prieteșug cu actorii, cu actrițele și mai ales cu întreprinzătorii și speculatorii de teatre, cu cari adesea, după sfîrșirea spectacolului, merge la *souper* ; acolo, ca și în teatru, gazetarul are scaunul său *gratis* ; iar în urma petrecerii, lui i se încredințează gingașa sarcină de a ocroti onoarea și reputația cutărei artiste, conducînd-o pînă acasă... O corupție sistematică a oamenilor presei de către oamenii teatrului" (*Cercetare critică asupra teatrului românesc*). „...nu au obosit încă domnii și doamnele de la teatru de eternele laude banale cu care îi încarcă zilnic gazetele noastre ? Cum adică ? Noi care ne pretindem că facem artă, literatură și știință, sîntem, în mijlocul societății noastre, o conjurație, o conspirație, al cărei cuvînt de ordine ar fi nesinceritatea, neadevărul și tragerea pe sfoară a publicului profan, mai puțin deprins decît noi la judecarea lucrurilor de artă ?" (*Cronica teatrală II*).

Un motiv de îndîrjire în această polemică dură cu confraţii e campania lor împotriva sa ca director al Naţionalului, tradusă „în notiţe de gazetă brodate cu împunsături nervoase, adesea puerile, în informaţii născocite şi absurde, în injurii brutale chiar... Un confrate... mă înghimpa mai deunăzi cu o informaţie, în care spunea cum că s-ar putea prea bine ca teatrul (Naţional) nici să nu mai înceapă... Această informaţie este — cum să zic, o răutate neroadă ? fiindcă cine inventează tendenţios aşa absurdităţi nu poţi şti ce e mai mult — rău ori nerod" (*Scrisoare*). Se vede că omul era iritat peste măsură din cauza atacurilor ignobile, nu-i mai venea nici să glumească, mînia nu se mai disimulează. Într-un articol următor (*Teatrul Naţional*) îi numeşte pe criticii care tac cu atîta reavoinţă în timpul stagiunii *„marii judecători* din presa noastră", care „vin regulat la teatru, se folosesc de un plus de bilete, staluri şi chiar loji, peste «obişnuita şi cuvenita intrare personală», îşi fac micile treburi, îşi satisfac sentimentalismul lor pentru preotesele artei ; la gazetă însă nimic, nici o vorbă, fie de laudă, fie de ocară, necum de judecată cinstită".

Inventariindu-se temele şi obiectivele din revistele umoristice pe care le-a condus părintele *Moftului Român,* sau din colaborările sale la publicaţiile satirice s-ar constata, probabil, că o bună parte privesc presa, publicistica, gazetarii. Există dealtfel şi o precizare în acest sens (*Jurnalul nostru*) „în materie de spanac, ironia şi gluma sînt nişte sterilizatoare eminente ; pe unde trec ele, spanacul nu mai creşte sau, în orice caz, nu

prosperează prea mult. În timpul din urmă, prețioasa legumă a luat într-adevăr o extensiune colosală. Cîmpul publicității avea nevoie numaidecît de plivit". Că această plivire nu era făcută numai din plăcerea de a rîde, ci în virtutea unui ideal, Caragiale ne-o spune și o proclamă în varii împrejurări ; chiar în glumețul articol de mai sus (subintitulat *Ce lipsește „Moftului"*) direcția satirică a revistei e numită, indirect, prin vorbele unui personaj care face o vizită amicală la redacție, „sănătoasă și n-aș exagera dacă aș zice chiar patriotică..."

În afară de articolele, momentele, schițele evocate sînt și numeroase altele în care regăsim crîmpeie din viața gazetărească, referiri directe, citate comentate, polemici. *Un mare sculptor român* ia în derîdere o relatare ilară a ziarului *Democratul* din Ploiești din care reiese că autorul statuii lui Dimitrie Brătianu ar fi el însuși. *Știe carte băiatul lui Papuca* e un pamflet biciuitor la adresa ziarului *Națiunea*. O notă incisivă caracterizează ziarul *„Constituționalul" poet. Paragrafia talentului* e o străveche bătaie de joc la adresa concursurilor literare lansate de reviste. *O nouă revistă literară* e un salut persiflator. *O polemică* incriminează hohotitor pierderea sensului într-o înfruntare de presă : nu se știe de la ce s-au luat și nici unde vor să ajungă, atîta doar că ambii juni combatanți siluesc gramatica. *Spanacul și Bomba* descrie cu un haz nemaipomenit degenerarea polemicii de presă într-o bătaie „la cafiné". *Istoria se repetă, Duminica Tomii*, schița *Diplomație, Națiunea Română* cuprind elemente autobiografice (nu doar epică la persoana în-

tîia) de o virilă autoironie, reliefînd superioritatea morală a gazetarului Caragiale, care, pentru anumite circumstanţe, nu s-a extras din contextul de atîtea ori sancţionat satiric de el. *Poetul Vlăhuţă* oferă o mostră de gazetărie provincială, publicaţia în chestiune numindu-se *Aqvila carpatină* din Opidul-Nou, Valeriu Chicoş fiind „intrepidul director şi redactor al valorosului organ ebdomadar". În *Telegrame*, evident că una, din cele fulminante, e expediată presei şi anume la redacţia *Aurorei Române* sub semnătura „Corespondent". În *Five o'clock* damele din lumea mare publică în carnetul lui Claymoor (din *L'Indépendance Roumaine*) spre ştiinţa numeroaselor lor cunoştinţe, ziua lor de primire. Şi Stasache din *Cadou* dă anunţ la gazetă că s-a pierdut piatra de la inelul dăruit Acriviţei de nenea Andrei, avînd o încredere oarbă în posibilitatea ziarului de a i-l trimite acasă pe găsitor cu preţiosul obiect rătăcit. *Tempora* reface, din foaia *Amicul poporului*, biografia faimosului erou Coriolan Drăgănescu, atît de tipică pentru evoluţia politică a intelectualului burghez, aici scriitorul făcînd şi operă de embriolog. Enumerarea ar mai putea continua.

Ar fi însă eronat să se creadă că omul care şi-a dăruit presei cele mai bune şi mai multe zile şi nopţi ale vieţii sale a disprețuit îndeletnicirea ca atare — chiar dacă uneori îşi manifestă glumeţ sau posomorît lehamitea pentru condei. L-a consumat veşnic adînca părere de rău că un mijloc atît de însemnat de formare spirituală şi educaţie naţională e deviat în toate direcţiile posibile de la rosturile sale esenţiale, presa practicînd dezinformarea, calomnia, împotmolindu-se

în neghiobii. Printre rosturile esențiale, fiind, desigur, „înțelegerea misiunii culturale ce are presa în societățile moderne".

A făcut gazetărie și pentru a reintroduce profesia în făgașul ei, restituindu-i responsabilitățile. A declarat-o franc — luînd în seamă, de la un moment dat, „Înrîurirea puternică ce o are critica adevărată asupra mersului lucrurilor publice, în o societate deprinsă oarecum cu citirea ziarelor". De aceea „ne-am gîndit că bine ar fi să dăm cititorilor o critică în cunoștință de cauză, cum am zice, o critică «cinstită»" (*Cercetare critică asupra teatrului românesc*). „Decît îmi place să fiu cinstit cînd scriu ; înțeleg severitatea, patima chiar ; urăsc însă pe cel care face o *nedreptate*, ori publică un *neadevăr*" (*Teatrul Național*). Un sens asemănător și o situare decisă sub imperativul probității aveau și prefețele celorlalte rubrici pe care le-a tot deschis în diverse ziare și reviste, încununate de admirabilul strigăt : „Eu scriu pentru dumneata, cititorule !" (*O săptămînă*).

Ca orice moralist de structură, nu putea rezista imperiosului impuls interior de a da exemplu pozitiv în contraponderea nenumăratelor exemple negative pe care le furniza. Își explicita și ilustra crezul prin propriile-i manifestări publicistice (de pildă : „A colabora la o revistă... care caută să împrăștie lumina culturii în popor este desigur o mulțumire morală" — *Scrisoare despre scris*. Sau : „A scrie, cu cîtuși de puțină pretențiune literară, într-un jurnal așa de răspîndit în toate clasele societății e o întreprindere destul de serioasă pentru cine are conștiință de cîtă răspundere își ia un

om cînd se prezentă, altfel decît numai ca amator, atîtor mii și mii de cititori" — *Păreri libere*), argumentîndu-și-l și cu producțiile altora — cînd le întîlnea. L-a elogiat, într-un scurt și vibrant necrolog, pe gazetarul politic Anton Bacalbașa. A scris un mic și sevos pseudoportret al gazetarului satiric George Ranetti, într-un moment paradoxal, cînd acesta părăsea redacția *Moftului Român* pentru a-i deveni „concurent" la direcția *Zeflemelei*. Pînă și unui C. Datculescu, care conducea *Gazeta săteanului*, i-a trimis un cuvînt de laudă, poate nu atît pentru el însuși, cît pentru o categorie (*Scrisoare despre scris*) : „Dumneata ești unul dintre rarii publiciști de la noi care lucrează pentru alte scopuri decît personale, cari uită interesul și personalitatea lor proprie în folosul publicațiunii, dintre acei rari publiciști care n-au și nu poartă altă grijă decît grija operei lor". Era un elogiu adus dezinteresării — fără de care gazetăria devine „o daraveră de clopotniță" — și gazetarului de caracter. Salutînd *Noua revistă română* de sub conducerea lui C. Rădulescu-Motru „inteligent profesor de la universitatea noastră", revista literară și științifică fiind apreciată ca „o întreprindere foarte îndrăzneață" căreia „îi urăm tot succesul moral, pe care-l merită...", Caragiale nu scapă prilejul de a contura încă o dată condiția ideală a unei reviste de cultură, evocînd cu stimă *Convorbirile literare* și spunîndu-și părerea asupra „secretului succesului" ei : „Toți oamenii care au colaborat la acea foaie, un moment nu s-au gîndit să facă din pană profesiune, să cîștige altceva decît merit prin producțiile lor" ; ei aveau „o

idee directivă" împrejurul căreia s-au strîns „ca voluntari călduros devotați împrejurul unui drapel". Ar fi bine — suspină ziaristul atît de onest și împătimit — dacă și azi „din multitudinea de publicațiuni literare și critice, s-ar despărți hotărît și s-ar grupa la un loc toate spiritele competente, toate talentele de care dispune țara..."

Căci pentru acest spirit luminat, „Noi, artiștii, scriitorii, cronicarii, publiciștii (...) sîntem o seamă de oameni pe care dispozițiile noastre intelectuale și morale ne-au abătut de la o cale mai utilitară în viață și ne-au împins la niște cariere a căror răsplată completă nu poate sta decît în înalta satisfacție morală că, supunîndu-se unei irezistibile vocațiuni, am muncit pentru cultura poporului nostru cu sinceră iubire de adevăr" (*Cronica teatrală*, II).

Întreprinzînd secțiunea longitudinală prezentă încerc din nou senzația că nu e lesne a diferenția publicistica de literatura lui Caragiale. În vasta și substanțiala cercetare a lui Mircea Tomuș, pe care am mai citat-o, se face afirmația că jurnalistica reprezintă una din componentele solide ale operei, de o *anume autonomie artistică*. Se introduce apoi în discuție și un echivoc, opinîndu-se că jurnalisticii, fie ea și în *ipostaza înnobilată printr-o severă selecție*, i-ar lipsi dimensiunea atît de importantă a conștiinței artistice a autorului — deși e imposibil de presupus că momentele publicate în *Universul*, să zicem, ca materiale de rubrică fixă, ar fi fost doar roadele unei simple con-

ştiinţe gazetăreşti. Cum chiar autorul interesantei şi originalei exegeze constată mai încolo că e vorba de *proză jurnalistică*, elaborată de un scriitor de valoare, ea conţinînd „direcţii esenţiale de viziune" şi, explicit, intenţiile scriitorului şi gazetarului „de cît mai largă şi metodică îmbrăţişare, a universului descris", construcţie adică a unei mitologii sociale, şi cum se mai afirmă că *„literatura jurnalistică* oferă suficiente exemple de transfigurări artistice..." proza rămasă prin periodice în timpul vieţii autorului închizînd în ea „temele de bază ale literaturii majore aproape în proporţia în care aceasta le conţine" rămîne să acceptăm că graniţa nu poate fi trasată pretutindeni şi cu certitudine. E, de asemenea, de admis că „sub aparenţa diferitelor trepte ale ironiei şi veseliei (jurnalistica) ţintea spre adevăruri majore şi stabile" relevînd, la analiză, „substraturi mai grave, un interes pentru cauzalitatea reală a actelor umane". În jurnalistică, se mai pot verifica „minunata putere de invenţie a autorului în materie de limbaj, virtualităţile metafizice ale acestuia, spiritul lui creator, forţa evocatoare a cuvîntului".

Toate aceste caracterizări se condensează în expresia fericită a cercetătorului amintit, după care jurnalistica e *un nivel* al literaturii caragialene, punînd în evidenţă *atitudinile şi temele de bază* dacă nu în extensiunea lor deplină, în orice caz prin *liniile esenţiale*, ajutîndu-ne să ne facem o idee despre principalele procedări artistice, componente ale fondului de originalitate al scriitorului.

Pe bună și adîncă dreptate. Iar una din temele de bază, unul din motivele cele mai frecvente, e gazetăria însăși ; după cum unul din eroii cei mai originali e chiar gazetarul, satira la adresa lui propunîndu-ne revers un prototip eminent, poate cel mai proeminent și de cea mai înaltă distincție, ziaristul genial I. L. Caragiale.

SEMIDOCTISMUL

Veritabil cult nu e mai nici un erou caragialean, chiar cînd condiția lui socială i-ar fi putut favoriza o instrucție autentică. Au, mulți, voluptatea neologismului, întreținută, desigur, și de gazete, cum am arătat, dar mutilează noțiunile, pocesc cuvintele, inventează expresii anapoda cu ajutorul franțuzismelor. Caricarea limbajului, la care s-au făcut nenumărate referiri, nu e un simplu procedeu comic ; substratul e semidoctismul, augmentat de teama de a fi socotit fără carte, ori cu știință prea puțină. Acad. Iorgu Iordan semnalează contaminațiile sintactice, care uneori au caracter de hiperurbanisme, „întrucît la baza lor stă teama că construcția curentă, acceptată de toată lumea, este, tocmai din cauza largii ei circulații, greșită, adică «incultă»".[1] Pospăiala paginilor de jurnal — el însuși, adesea, lipsit de proprietatea vorbelor tipă-

[1] *„Limba eroilor" lui I. L. Caragiale*, în „Societatea de științe istorice și filologice", București, 1955.

rite — audierea de conferinţe şi discursuri haotice, frecventarea politicienilor pletorici, conversaţiile prelungite, de cafenea, lectura romanelor senzaţionale etc. îi formează tipului caragialean un oarecare lustru, — „o caricatură a culturei moderne", o spoială „de civilizaţie occidentală", cum zice Titu Maiorescu [1], văzînd aici o ilustrare a teoriei formei fără fond — care nu-l lasă nesimţitor pe audientul de ocazie şi analfabet. Mimînd, cu importanţă, a avea cunoştinţe, semidoctul o face pentru a dobîndi herb social şi a fi interesant în societate, chiar şi pentru amici ori membri de familie. Aspiraţia sa secretă spre hailaif vede în imitarea formulelor colocviale culte o posibilitate de scurtare a distanţei. Cum mitocănia rămîne conformă cu ea însăşi şi inalterabilă, semidoctul nu se mulţumeşte doar a perora, ci îşi şi cristalizează similiinformaţiile în convingeri, pe care le lansează în univers ; construieşte teorii de pretenţie ştiinţifică ; nu suferă a fi contrazis sau măcar amendat ; e persuasiv, agresiv, autoritar, intratabil, cîteodată chiar batjocoritor faţă de preopinentul presupus neinformat, cum e Leonida, care îi pune Efimiţei întrebări insidioase : „Ei, cît gîndeşti c-a ţinut toiul revuluţiei ?" „Pînă seara" răspunde inocent interlocutoarea. „Trei săptămîni de zile, domnule" o lămureşte consortul, amuzat *„zîmbind de aşa naivitate"*. Pe urmă : „...Acu ia spune, cam cîţi oameni te bate gîndul că să aibă Galibardi ?" Efimiţa, care o nimerise rău cu reducţia anterioară, se grăbeşte să dea acum un numeral indefinit şi foarte

[1] *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, în *Critice*, vol. III, ed. Minerva, 1915.

cuprinzător : „Sumedenie !“ Leonida însă o pune din nou în dificultate, doct și ironic : „O mie, domnule, numa o mie“, astfel că Mițu, resemnată, va fi obligată, într-un tîrziu, să admită competența indiscutabilă a partenerului : „Ei ! cum le spui dumneata, să tot stai s-asculți“.

Cînd Efimița se trezește, înspăimîntată de zarva de-afară, Leonida îi face celebra demonstrație a procesului de alienare mintală : „Da'bine, soro, am auzit — zice Efimița, bizuită pe simț — am a-u-zit ; cum s-auz ce nu era ? ce-am auzit dacă nu era *nimica* ?“ Leonida însă nu pornește de la cazul în speță, ci de la bogatele sale cunoștințe în materie, care îi dau posibilitatea edificării unei teorii : „Ei, domnule, cîte d-astea n-am citit eu, n-am păr în cap ! Glumești cu omul ! Se-ntîmplă... (*cu tonul unei teorii sigure*) că fiindcă de ce ? o să mă-ntrebi... Omul, bunioară, de par egzamplu, dintr-un nu-știu-ce ori ceva, cum e nevricos, de curiozitate, intră la o idee ; a intrat la o idee ? fandacsia e gata ; ei ! și după aia, din fandacsie cade în ipohondrie. Pe urmă, firește, și *nimica* mișcă“. Pentru el deci, procesualitatea : stare nervoasă — fixație — fantezie (maladivă) — obsesie panicardă a dus la *„și nimica mișcă“*, asigurînd-o însă pe soață, cu aceeași pricepere și siguranță doctorală, că, din fericire, la ea „acuma (e) o ipohondrie trecătoare“ spre deosebire de cele ce rămîn definitive. Evident, o clipă mai tîrziu, cînd ambii vor auzi chiotele, strigătele și detunăturile, femeia va avea prilejul să spulbere teoria, prin contrainterogații sarcastice, mitraliate : „E idee, Leonido ?“ „E fandacsie, bobocule ?“ „E ipohondrie, soro ?“ la

răspunsurile bîiguite ale celuilalt diagnosticînd, cu certitudine, nu sub specie teoretică, ci practic, că e „Revuluţie, bătălie mare..."

În genere se va observa că teoriile semidocţilor caragialeni ori se raportează la realităţi probate, ori sînt contracarate de dubii sau opoziţii întemeiate pe experienţă. După cum sublinia Călinescu, eroii sînt îndeobşte realişti, manifestă circumspecţie faţă de fantezie şi produsele ei, trăiesc cu picioarele pe pămînt. Dintr-un anume unghi, refuzul abstracţiilor e de orientare pozitivistă, dîndu-se preeminenţă senzaţiilor, reprezentărilor, trăirilor directe, nu speculaţiilor. Desigur, e o atitudine derivînd din statutul social al micului burghez, el urmărind, practicist, numai avantajele nemijlocite, călăuzindu-se, existenţial, după un criteriu utilitarist. Teoriei Catindatului, despre înfrîngerea psihologică a durerii de măsele, avînd ca sursă bibliografică o anume carte a unui Matei „doftor de bătături în Italia şi face şi vărpsea pentru păr", Iordache îi dă o ripostă hotărîtă, în numele naturii, respingînd categoric „superstiţiile italieneşti" : „Bine, dumneata nu vezi cum e naturelul la toate, că trebuie să aibă o bază, măcar cît de mică, dar să fie bază. Ce nu are bază cum poate să fie naturel ?" Pînă la urmă, tînărul care-şi edifică o carieră la percepţie va ajunge şi el într-un fel la naturelul lui Iordache, de vreme ce, în bal, îşi face sieşi următorul polisilogism : „Era aproape de mintea omului ; durerea devine din măsea, măseaua devine din răceală, răceala din frig ; — din cald devine că nu mai e frig ; dacă nu mai e frig, va să zică că răceala se duce şi vine căldura ; a venit căl-

dura, a trecut durerea..." sursa căldurii fiind magnetizarea cu jamaică, ceea ce denotă renunţarea clară la „mofturile italieneşti" sancţionate de calfa lui Girimea şi adoptarea unei metode pozitive.

Trahanache le explică, foarte răbdător, comparşilor fals încurcaţi esenţa *partidului* lor, de la care „atîrnă binele ţării şi de la binele ţării atîrnă binele nostru", organismul politic fiind compus din „noi şi-ai noştri", „mai ales noi trei... stîlpii puterii". Farfuridi şi Brînzovenescu n-au însă nevoie de teoria chestiei, — îl şi suspectează pe venerabilul că se face „chinez" — ei se tem de „trădare", şi anume de trădarea „amicului", ceea ce-l supără peste poate pe prezident ; într-un acces de totală lehamite, el îi apostrofează „Care va să zică unde nu înţelegeţi dumneavoastră politica, hop ! numaidecît trădare !" servindu-le şi o lecţie de etică pe faimosul principiu, împrumutat de la fiul aflat la facultate : „Unde nu e moral, acolo e corupţie şi o soţietate fără prinţipuri, va să zică că nu le are". Întîlnirea prefectului cu Caţavencu nu se desfăşoară, în fond, altfel. Retorul se dezlănţuie într-o peroraţie teoretică funambulescă : „Un om politic trebuie, mai ales în nişte împrejurări politice ca acelea prin care trece patria noastră, împrejurări de natură a hotărî o mişcare generală, mişcare ce, dacă vom lua în consideraţie trecutul oricărui stat constituţional, mai ales un stat tînăr ca al nostru..." pe care Tipătescu însă i-o retează odată, cerîndu-i să fie „Scurt ! scurt !" şi să spună ce cere în schimbul scrisorii, iar a doua oară şi mai tranşant, „bătînd impacient din călcîi şi întrerupîndu-l" : „Ei, să lăsăm frazele, nene Caţavencule !

Astea sînt bune pentru gură-cască..." dialogul trecînd de aici în planul cel mai practic-utilitar cu putință, tîrguiala cu moșia Zăvoiul, postul de avocat al statului etc.

Chiar nemaipomenita exegeză a articolului lui Rică Venturiano despre „Democrațiunea romană", săvîrșită tacticos, la lumina lămpii, de Ipingescu și jupîn Dumitrache caută să traducă în termeni practici înaltele considerații teoretice. „A mînca... Sfînta Costituțiune..." „Adică cum s-o mănînce?" întreabă, *„cam nedomirit"*, Titircă. „Stai să vezi..." îl îndeamnă Ipingescu. Cum însă ce urmează îl nedumerește și mai mult pe căpitanul de gvardie civică, nu-i rămîne decît să declare retractil „E scris adînc", adică dincolo de puterea sa de înțelegere. „Ba nu-i adînc deloc! — rebifează polițaiul — Nu pricepi?" și-i traduce imediat, băbește, „să nu mai mănînce nimeni din sudoarea bunioară a unuia ca mine și ca dumneata, care sîntem din popor". „Ei — concede Titircă — așa mai vii de-acasă. Bravos!" Și astfel se ajunge, binișor, la condamnarea necruțătoare a presupușilor canibali care mănîncă poporul, cu categoricul „să meargă la cremenal!", votul universal devenind un „sufragiu" care servește la masa unde se consumă ciocoiește transpirație populară, cherestegiul putînd în sfîrșit exclama, fericit și ușurat, „acu înțeleg eu unde bate vorba lui!" Cînd va fi în prezența teoreticianului Rică, îi va asculta cu sfințenie discursurile, apoftegmele iuți, își va aminti că a citit „cum scriți despre ciocoi că mănîncă sudoarea poporului suveran. Ei bravos, îmi place!" mulțumindu-se apoi doar cu prudente exclamații apro-

bative, „Bravos să trăiești !“ „Bine vorbește, domnule, bravos !“ „Așa e, bravos !“ „Toate le știe, îmi place...“ îndrăznind doar o dată să-i servească, timid, în compensație, o mostră din teoria sa personală cu ambițul : „Toate ca toate, dar la onoarea de familist să ții“.

Semidoctismul politic degradat în caricatură atinge sublimul ridicol, întrucît noțiunile de progres și regres, revoluție și reacțiune, liberalism și conservatorism sînt amestecate într-un galimatias piramidal. Totuși, dincolo de exerciții și în pofida acestui talmeș-balmeș al cuvintelor, al dilemelor aiuristice („Ori să se revizuiască, primesc ! dar să nu se schimbe nimica : ori să nu se revizuiască, primesc ! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, și anume în punctele... esențiale...“ sau „Ori toți să muriți, ori toți să scăpăm“), majoritatea personajelor pozează în adepte ale mișcării înaintate, arborînd, la modul grotesc, stindardul transformărilor revoluționare, infamînd spiritul retrograd, deplîngînd tarele societății, declarîndu-se cu inflamație republicane, schimonosind, evident, principiile pașoptiste. Titircă și amicul său politic Nae Ipingescu se bucură sincer că *Vocea Patriotului Naționale* „a înfundat“ reacțiunea „ce se zvîrcolește sub disprețul strivitor al opiniunii publice“. Rică Venturiano pledează, în prefațiunea la tomul său în pregătire, pentru intrarea țării „pe calea viritabilelui progres“ și afirmă răspicat „Dumnezeul nostru este poporul... noi n-avem altă politică decît suveranitatea poporului“. Leonida e republican pînă-n moțul scufiei de noapte, modelul său fiind Galibardi : „mai dă-mi încă unul ca el, și pînă mîine seara — nu-mi trebuie mai mult —

să-ţi fac republică...". După el, situaţiunea e coaptă, numai volintirii lipsesc, deoarece „s-a săturat poporul de tiranie, trebuie republică". Spaima sa e că „mă ştiu toţi reacţionarii că sînt republican, că sînt pentru naţiune", singura salvare pe care o întrevede fiind fuga prin dosul Cişmigiului pînă la gară şi de acolo, cu trenul, la Ploieşti „între ai mei, republicani toţi, săracii!" Caţavencu e sincer afectat de tarele regimului („Într-un stat constituţional — îi explică lui Pristanda — un poliţai nu e nici mai mult nici mai puţin decît un instrument") iar în ilustrul său discurs de la adunarea electorală se confesează în gura mare: „Da! Voi progresul şi nimic alt decît progresul... Da, sîntem ultra-progresişti, da, sîntem liber-schimbişti... sîntem pentru descentralizare... aclamăm munca, travaliul...", Farfuridi fiind blamabil, după părerea sa, deoarece difuzează „idei învechite", „opiniuni ruginite", încercînd să sperie lumea „cu zguduiri, cu teorii subversive". Învăţătorilor le lămureşte că „istoria ne învaţă anume că un popor care nu merge înainte stă pe loc, ba chiar dă înapoi, că legea progresului este aşa, că cu cît mergi mai iute, cu atît ajungi mai departe". Pînă şi Crăcănel fusese la timpul potrivit „pentru cauza sfîntă a eliberării popoarelor creştine de sub jugul semilunii barbare" drept care şi hotărîse la un moment dat „să mă fac martir al independenţii... şi m-am înrolat de bunăvoie..."

Ce se ascunde sub aceste convingeri arborate cu atît zel, sub rodomontade, nu întîrziem a afla chiar din texte. Criticînd „soţietatea coruptă", venerabilul prezident e el însuşi tartorul unor machiaverlîcuri con-

cepute cu cea mai abilă „diplomație". Liberpansistul Cațavencu plastografiază polițe cu girul fals al societății enciclopedice, săvîrșește șantaje, Farfuridi divulgîndu-l în public: „Pe de o parte *Răcnetul Carpaților*, pe de altă parte chiverniseala confraților; pe de o parte opoziție la toartă, pe de alta teșcherea la buzunar !..." Dandanache e un potlogar bătrîn, care mulțumește alegătorilor că „au probat patriotism" alegîndu-l, deși știe prea bine că s-a ales pentru că a găsit compromițătoarea scrisorică a becherului în pardesiul uitat. Leonida vrea republică fiindcă i se pare că va înșfăca o leafă de la stat peste pensie și va beneficia și de iertarea datoriilor. Semidoctismul politic are ca expresie predilectă demagogia și nimeni n-a înfierat cu o atare virulență, precum Caragiale, convertirea principiilor politice sacre ale democrației în contrariul lor, prin draparea celui mai deșănțat interes particular în generalitatea clamată a interesului general.

În acest context, replica monomană a lui Ghiță Pristanda *Curat!* capătă dimensiuni uriașe. După părerea mea, cei mai mulți eroi caragialeni au simțul umorului, unii mînuiesc dexter ironia (Tipătescu față de Cațavencu, Cetățeanul turmentat față de Cațavencu, Farfuridi față de Cațavencu, Zoe față de Cațavencu, Trahanache față de Dandanache, Jupîn Dumitrache față de Spiridon și față de Zița, Chiriac față de Veta, Mița față de Nae Girimea, Iordache față de Catindat, Efimița față de Leonida) dar sarcastic e mai ales Pristanda. *Curat* al său e cea mai batjocoritoare apostolă pe dosarul faunei caragialene; cuvîntul incriminează demagogia, el venind din partea unui om care cu-

noaşte excelent ambele feţe ale lucrurilor şi care opune acest veto lăuntric întregii moftologii politicarde. Nu-i un simplu automatism verbal, utilizat de autor pentru efecte comice pure. Povestindu-ne colorat, în monolog, cum l-a arestat pe Caţavencu, poliţaiul relatează momentul culminant astfel : „Cînd am asmuţit băeţii de l-a umflat, striga cît putea : «Protestez în numele Constituţiei ! Asta e violare de domiciliu» — Zic «*Curat violare de domiciliu*, da' umflaţi-l !» Şi l-au umflat". Aşadar, principiile de drept, inviolabilitatea domiciliului şi persoanei, înscrise în Constituţia vremii, sînt arătate în inoperanţa lor totală în raport cu dispoziţia abuzivă dată de autoritate, „ordin verbal de la Conu' Fănică", Pristanda amuzîndu-se straşnic pînă şi de invocarea acestor principii. La demonstraţia lui Caţavencu precum că într-un stat constituţional un poliţai nu e „nici mai mult nici mai puţin decît un instrument !", Pristanda zice, zîmbind iar subţire, în barbă, „Curat instrument !", adeverind zeflemisitor o împrejurare absolut reală. Cînd Tipătescu îşi apostrofează amanta „Zoe, eşti nebună !" Pristanda îşi acoperă obrazul cu mîna şi zice *aparte* : „Curat nebună !" aceasta fiind probabil convingerea sa intimă din totdeauna. Şi, în sfîrşit, geniala rostire finală, nemaipomenită încheiere, cel mai năprasnic bobîrnac dat întregului univers caragialesc, de un om perfect lucid : la concluzia lui Caţavencu „Iată binefacerile unui sistem constituţional", replica lui Pristanda „Curat constituţional !" e de un sarcasm atotcuprinzător şi definitiv. Pe *această* cheie ar trebui solfegiată întreaga partitură.

solistică a extraordinarului erou, aici e ironia cea mai crîncenă la adresa întregului *sistem.*

Pe Caragiale l-a interesat semidoctismul ca motiv satiric, în multe din ipostazele lui. În pieseta *Începem* apare un conferențiar semidoct, pretențios și plicticos. În *O soacră* sînt luate peste picior „excentricele teorii idealiste, sentimentale, sociale, matrimoniale" în virtutea cărora soacra Fifina și-a păstrat autoritatea absolută asupra fetei ei și după căsnicie, împiedicînd absurd legătura firească dintre tînără și soțul ei legiuit. Ginerele a citit teoriile în romanul soacrei, tipărit în foileton în revista *Cimpoiul* și e excedat de reascultarea lor zilnică : „Cînd din regiunile ideale în care se ridică sufletul femeii, îl siliți să se coboare degrabă, îl smuciți și-l izbiți de jos... atunci acel suflet de femeie îl rupeți, îl nimiciți, îl pierdeți pentru totdeauna. Trebuie, prin urmare, spre a fi fericirea posibilă pentru amîndouă părțile, trebuie ca bărbatul să se suie pînă în sufletul femeii, să-l îmbrățișeze binișor și să-l atragă în jos cu precauție prin mijlocul stărilor de tranziție. Pentru aceasta însă s-ar cere o știință pe care nici d-ta, nici Iulia n-o puteți încă avea, un fel de, dacă pot întrebuința acest cuvînt trivial, un fel de economie a sensibilității. De aceea eu, care cunosc știința aceasta și care țin a vă face fericiți, mă pun la mijloc pentru a te ajuta pe d-ta să o duci fără pripă și fără șovăire prin stările de tranziție de care am vorbit..."

Semidoctismul pedagogic și didactic e personificat de vestitul Marius Chicoș Rostogan, adevărat erou de serial al schițelor caragialene. Astronomia de doi bani e infamată zîmbitor în *Cometa Falb* și *Despre cometă.*

Cît despre spiritism, acesta e un cal de bătaie perpetuu. Schiţele şi pamfletele *Istoric, Către spiritiştii români, Mediul spiritist, Trecutul şi prezentul, Scandal academic, Spiritism şi telepatie* şi altele fac referire comică directă. Sceneta *Justiţia Română. Secţia corecţională* e chiar un proces penal intentat unui tînăr care a „spiritizat", într-o şedinţă ocultă, mai multe obiecte de preţ ale „Femeii Caliopa, republicană română", aceasta narînd homeric în instanţă cum s-a desfăşurat misteriosul ceremonial. Avocatul pîrîtului cere însă circumstanţe atenuante pentru clientul său, în virtutea faptului că „Spiritismul, această sublimă ştiinţă a viitorului, este încă în faşe" şi „Nu uitaţi că trăim într-o epocă unde nu e rău să menajăm spiritismul şi pe spiritişti".

Cît de bărbăteşte ura scriitorul pseudocultura, conspectată de el ca o noxă socială şi morală, putem înţelege şi din pamfletul-manifest *Intelectualii.* [1] E un studiu satiric excepţional asupra cafenelizării semidoctului, constituirii clanului de semidocţi, statornicirii statutului lor. E o analiză de naturalist, amintind de minuţia cu care savantul Brehm examina societăţile de cîini din cartierele Constantinopolului. E expus procesul formării, istoricizîndu-se : „perioada eroică a «caputinismului şi caputiniştilor», «perioada clasică» şi «perioada politică : de la revelaţiune la apostolat»." Definiţia e

[1] Termenul face referire, evident, la cei numiţi chiar de autor, în pamfletul *1907...* : „... productul ibrid al şcoalelor de toate gradele, intelectualii semiculţi, avocaţi şi avocăţei, profesori dascăli şi dăscălaşi, popi liber-cugetători şi răspopiţi, învăţători analfabeţi — toţi teoreticieni de berărie..."

prelungă și meticuloasă : „Intelectualii sînt, am putea zice, inspiratorii, diriguitorii opiniei publice, mai ales cînd e vorba de mișcarea «culturală». Ei fac «ploaie și vreme bună», ei tarifează prețurile succeselor și decernă laurii, ei condamnă, îngăduie sau încununează — în literatură, în teatru, în arte, în științe, în fine, în tot ei ! ei intelectualii ! Aceste exemplare de lux ale omenirii mișună astăzi prin toate unghiurile publice... La orice masă de la berării, birturi, cafenele, dacă sînt trei mușterii, unul desigur este un intelectual. Ce face el, omul ales, alături de cei doi profani ? Își îndeplinește misiunea : propagă, luminează, vulgarizează. Sînt chelneri cari, după cît au prins pe apucate din dezbaterile și conferințele intelectualilor, pot face mare pe un profesor de universitate, mai ales dacă l-ar lua repede... Ce este un intelectual ?... Omul care disprețuiește orice ocupație de imediată utilitate și pentru el și pentru lume, și se dedă la nobila profesiune de gînditor — se numește un *intelectual*... Acu... deștept ori ba, spiritual ori nerod, cu scaun la minte ori lovit cu leuca — astea sînt întrebări absolut indiferente : e destul că poate zice cu toată siguranța : «Eu ?... Eu sînt un intelectual !»."

Sub incidența caracterizării de mai sus cade chiar și Iancu Pampon zis și „Conțina cu 5 fanți", fost tist de vardiști de noapte la Ploiești, neînsurat, precontînd pe o exmarșandă și care bărbat, la observația filozofică a numitei Mița Baston, formulată în cursul discuției lor istorice din frizeria lui Nae Girimea, „Noroc la cărți, nenoroc la amor..." ripostează net : „Aș ! la mine nu e noroc, e știință".

În scrierile dramatice ale lui Caragiale mișună o faună pitorească și diversă de personaje care nu apar dar sînt evocate cu necesitate, dispuse cu admirabilă măiestrie în compoziția fiecărei piese, ocupînd locuri precise în tipologia comică, contribuind la definirea caracterologică a celor ce acționează sub ochii noștri. Tache Pantofarul din *O noapte furtunoasă* adaugă, indirect, note caracterizante lui Jupîn Dumitrache, Chiriac, Ipingescu, relațiilor dintre stăpîn și servitor, dintre negustorul cuprins și polițaiul servil. Prin el care, altminteri, nu prezintă interes ca persoană, nu e nici măcar comic, ni se întregește însă ridicolul decrepitei Gărzi Naționale. Ne ajută să vedem asupra cărui fel de subordonați anume își exercită autoritatea căpitanul și sergentul, și cum. Chiriac e zelos în îndeplinirea datoriei. Întrucît Tache Pantofarul de la Sfîntul Lefterie „nu vrea să iasă mîine la ezirciț cu nici un preț" pretextînd, în mod suspect, a fi bolnav, sergentul propune să fie adus cu mandat. Prima reacție a lui Ipingescu, om al legii, e de îndoială. Dacă-i bolnav (poate — așa o fi !) să producă „ceferticat medical". Dar nu, lucrurile nu stau astfel : Chiriac a fost la el „în persoană" și a constatat că celălalt îi prezintă numai „un rezon fără motiv", n-are „bază". În ce constă „rezonul fără motiv" ? Chiriac reproduce întocmai spusele presupusului simulant : „sînt bolnav, domnule sergent, zice, de-abia mă țiu pe picioare, nu pot să merg nici pîn' la prăvălie, zice ; zic : nu cunosc la un așa rezon fără motiv ; zice : aduc martori, domnule sergent, că

am zăcut o lună de zile, zice, întreabă și pe popa Zăbavă de la Sfîntul Lefterie, zice, alaltăieri m-a grijit, m-a spovedit ; zic : n-am eu de-a face cu popa Zăbavă, nu-l am pe listă, zic, eu pe dumneata te am pe listă, să te prezanți mîine la companie". Nimic nu-l poate clinti pe Chiriac ; pentru el, ca și pentru alte personaje caragialene, „docomentul" e sacrosanct. El are o „listă", acesteia nu i se pot opune nici mărturii, nici autoritatea ecleziastică, nici chiar evidența faptului, fiindcă probabil omul arăta destul de concludent a fi inapt : „trebuie să-i dăm mandat — e concluzia, cazonă, drastică, — pentru ca să-l iau mîine dimineață". „Să-i dăm — încheie Jupîn Dumitrache — să-l iei ! Ăla-i de-al ciocoilor, îl știu eu, cît a umblat dînsul fel și chip să scape de gardă..." Ipingescu, ca amic politic al cherestegiului, își amintește numaidecît că îl are și el pe lista neagră : „Și eu îl am însemnat pe musiu Tache la catastiful meu : e finul lui Popa Tache". „Ei vezi !" De vreme ce amîndouă căpeteniile s-au pus de acord, iar problema s-a translat în regn politic, Chiriac nu mai are nici o îndoială : „Lasă-l că nu se sfințește el cu mine, jupîne, îl pocăiesc eu...". Soarta pantofarului e pecetluită. În actul următor ni se divulgă și procedeul, tipic dealtfel, pentru acele vremi : „Mîine — zice Chiriac — trebuie să mă scol la patru ceasuri. Are să vie gornistul să mergem să luăm doi oameni din companie, ca să ridicăm pe Tache pantofarul de la Sfîntu Lefterie". Va fi luat deci pe sus. „Apoi mi-a spus lelița Safta — își amintește Veta — că-i bolnav de lingoare." Chestiunea e deci notorie în cartier, însă nici această știre nu poate muia inflexibi-

litatea sergentului : „Ce treabă am eu cu boala lui ? ce, eu sînt bolnav ? nu mă priveşte pe mine. *Îl am pe listă,* trebuie să se prezinte la ezirciţ". Chiriac nu e numai zelos ; o dată hotărîrea luată, el devine orb şi surd. În garda naţională e numai sergent, dar mai tîrziu, în armata regulată, ar fi ajuns neîndoelnic pînă la gradul de plutonier-major. Tache pantofarul se iveşte prima oară în dialog în scena a doua a actului I, în expoziţia piesei deci ; iar ulterior, în prima scenă a actului al II-lea, cînd, referindu-se la el, Chiriac îşi poate îngădui o pornire eroică faţă de Veta şi, pe de altă parte, un motiv de a pleca totuşi bărbăteşte din iatacul dulce al amantei. Coroborînd zelul său civic cu furia ce-l cuprinde cînd porneşte în expediţia de prindere a intrusului nocturn şi cu nădejdile ce şi le pune în el patronul, înţelegem că principala atribuţie a tejghetarului e totuşi aceea de *om de pază* a casei cherestegiului, lui fiindu-i încredinţate avutul („atîta om de încredere am... Eu, ştii, cu negustoria, mai mergi colo, mai du-te dincolo, mă rog, ca omul cu daraveri, toată ziua trebuie să lipsesc de-acasă") ambiţul („cînd lipsesc eu de-acasă, cine să-mi păzească onoarea ?") şi gloria cetăţenească („Ştii cum a regulat compania ? E prima domnule, poci să zic..."). Chiriac e arnăutul casei Titircă şi dacă n-ar fi *rău,* nu şi-ar justifica funcţia.

Ghiţă Ţircădău are alt rol în piesă. Dacă prin Tache dramaturgul împlineşte caracterizarea omului politic şi căpitanului de gardă naţională Dumitrache Titircă şi a omului său de pază, prin Ţircădău cunoaştem mai îndeaproape un aspect al eticii acestuia, concepţia de-

spre familie, atitudinea față de rude, de clan. Țircădău e și el nesupus din punct de vedere ostășesc, n-a fost găsit, dar la el se va duce doar gornistul, cu bilet, nu va fi „umflat", nu se cade. Tema politică se stinge, se ilumineză tema morală. Referirile la Țircădău conturează în principal biografia Ziței și constituie legitimări ale amorului ei cu Venturiano atît din punctul ei de vedere, cît și din cel al lui „nenea". Cînd vine vorba despre fostul cumnat, Jupîn Dumitrache părăsește tonul zeflemisitor cu care discutase despre pantofar. E o problemă serioasă, de familie, care i-a provocat multă amărăciune : „Om stricat, domnule. Păi de ce am desvorțat-o pe Zița de el, gîndești ? Nu mai putea trăi cu mitocanul, domnule..." Și mai departe : „N-o mai maltrata, domnule, măcar c-o vorbă bună. Mă rog, odată ce nu e bărbatul levent, ce fel de casă să mai fie și aia ?" „...Om fără ambiț, domnule, nu ținea la onoarea lui de familist !". Prin urmare, e vorba de un bețiv, bădăran, ins neonorabil. Chiriac și Ipingescu sînt ceva mai prudenți cu chestiunea, oricum, e vorba de o fostă rudă a jupînului. Sergentul semnalează așa, în treacăt, că pe „nea Ghiță nu l-a putut găsi gornistul deloc".

Povestind Vetei despre întîlnirea neașteptată de pe maidan cu fostu-i soț, Zița se autocaracterizează minunat : „Pardon, domnule, zic, n-am de-a face cu dumneata, și mai întîi cînd e la o adică, nu sînt văduvă, sînt liberă, trăiesc cum îmi place, cine ce are cu mine ! acu mi-e timpul : junâ sînt, de nimeni nu depand, și cînd oi vrea, îmi găsește nenea Dumitrache bărbat mai de onoare ca dumneata". Filozofie practică, sinceră, vi-

tală ! „Carpe diem" cum i-ar fi spus Horaţiu... Iar după întreruperea Vetei : „Nu era de mine ; eu sînt o persoană delicată..." Dar cînd mitocanul o face atentă să nu se înhăiteze cu vreun altul (ceea ce Ziţa tocmai întreprindea), ci eventual să se călugărească („Să te măriţi, ai ? cît o trăi Ghiţă Ţircădău, ori să te-nhăitezi cu vreunul ? Săracul ! Dar să ştiu de bine că merg cu el de gît pînă la Dumnezeu, tot n-ai dumneata parte de un aşa ceva ; încai dacă m-ai lăsat pe mine, să te duci la mînăstire, că aşa te lăudai la trebunar !..."), delicateţea Ziţei se evaporează la minut şi iese la iveală vajnica fiică a mahalalei din Dealul Spirii, care începe să zbiere „Mitocane, pastramagiule ! la poliţiune ! vardist ! nene Dumitrache !..." Ţircădău, cumplit de fioros („era şi trăsnit... Am auzit că de la o vreme încoace într-o băutură o duce", — informează tangenţial Ziţa) scoate „şicul de la baston pentru ca să mă sinucidă..." E, desigur, o ipoteză, de vreme ce noi auzisem distinct doar ameninţarea (cf. textului : în timp ce Ipingescu isprăveşte lectura ziarului, „se aude afară, în stradă, la dreapta, ceartă mare şi *Un glas de bărbat :* Lasă, cucoană ! Poate că să mor şi să nu ţi-o fac !" după care „*Glasul Ziţii :* Mitocane ! Pastramagiule ! la poliţiune ! Nene Dumitrache"). Oricum, Ghiţă o pîndea pe fosta-i consoartă, cu intenţie sigură de harţag, de vreme ce de la „Bonsoar-bonsoar" el trece „sanfaso" la „Hei, cocoană, mai bine ţi-e acuma văduvă ?" pentru ca la riposta ex-doamnei s-o ameninţe direct : „Mi că t-ei căi".

Şi Tache Pantofarul, şi Ghiţă Ţircădău avînd funcţii dramatice evidente, mai ales în expoziţia comediei,

fiind ei înșiși definiți prin anumite trăsături particulare, reproducîndu-li-se replici rostite în realitatea întîmplărilor din piesă, trăiesc ca personaje — exprimînd direct ori indirect violența. Deși nu apar, au toate atributele unor caractere dramatice construite de autor ca atare. Observația lui Ștefan Cazimir că Ghiță Țircădău, deși rămas în culise, deține un loc mai însemnat decît Ipingescu sau Spiridon în dialectica *Nopții furtunoase,* e perfect îndreptățită.

De aceea nici nu i-a fost prea greu regizorului Jean Georgescu să le dea viață, împreună cu actorii, pe ecran, în filmul creat după comedia lui Caragiale : Tache pantofarul, un cîrpaci de botine, năpăstuit de sărăcie, de boală, de ifosele sergentului, invocă în zadar, în fața opulentului Chiriac, trupul stors de lingoare, martorii, popa care l-a spovedit și grijit, așteptînd să-i dea ortul... Țircădău, ebrietat, coleric, tip de fante vîrstnic pornit pe scandal, negustor — de ! — prin urmare îmbrăcat mai acătării, cu bastonul în care ascunde lama primejdioasă învîrtit provocator prin văzduh...

Tot în film — și mai tîrziu în sceneta *La Union* scrisă și realizată de Sică Alexandrescu — ne e arătat cupletistul I. D. Ionescu de la grădina „Iunion", unde, cum povestește Jupîn Dumitrache, „la lăsata secului am mers... eu, consoarta mea și cumnată-mea Zița. Ne punem la o masă, ca să vedem și noi comèdiile alea de le joacă Ionescu." După ce pățește afrontul cu bagabondul și-o mai aude și pe cumnată fasolindu-se iar, „Nene, hai deseară la «Iunion» la Ionescu", Titircă se înfurie („mă făcui verde la față") și izbucnește critic :

„Ce să mai căutăm la comèdiile alea nemţeşti, nişte mofturi". Veta formulează şi ea un punct de vedere nefavorabil : „nu-mi face nici o plăcere acolo, nu-nţeleg comèdiile alea..." Referirea are valoare documentară, I. D. Ionescu juca, într-adevăr, cu un succes notoriu la grădina „Union Suisse" în vara anului 1878, astfel că Veta nu minte cînd îi relatează lui Chiriac „Era lume multă, de n-aveam unde sta ; cînta muzica ; juca comèdii ; n-am auzit nimic, n-am văzut nimic". Nici cupletistul n-avea de unde să ştie că fusese pe punctul de a favoriza cel puţin trei tragedii. Frecventarea „Unionului" face parte din aspiraţia spre prestigiu social a lui Titircă şi a familiei sale, oameni cuprinşi care trebuie să se arate în lume, piscul cel mai înalt de cultură artistică pe care îşi propun să-l atingă fiind însă cupletistul Ionescu (nu de plăcere, căci şi el, sincer vorbind, e o dificultate, ca şi articolele din *Vocea...* ; jupînului i-ar fi necesar şi aici un translator, ca să poată înţelege „mofturile" acelea, fiindcă, vezi dumneata, „dăm parale şi nu înţelegem nimica" — însă e o obligaţie socială să te arăţi în lume, în locuri şi localuri publice, măcar din cînd în cînd, de pildă, „la lăsata secului").

„Becherul" lui Agamiţă Dandanache din *O scrisoare pierdută*, imprudenta „persoană însemnată" care şi-a uitat pardesiul — şi în buzunarul lui scrisoarea de amor — explică erupţia surprinzătoare a ilustrului descendent al familiei de parlamentari români în arena politică a judeţului de munte. Nu rămîne nici un dubiu asupra faptului că metoda şantajului era acreditată în politica de partid, nu numai la nivelul judeţean al lui

Caţavencu, ci, de aici, pe toată scara pînă la centru. Imbecilizat, străin de ce se petrece în jurul lui, Dandanache devine brusc lucid de cum îşi aminteşte de unul din mijloacele cu care, probabil, de la patruşopt, familia lui izbuteşte să „se aleagă". Povestea becherului nu e doar o posibilitate de a-l caracteriza pe neonestul Agamiţă, ci are darul de a sugera că atmosfera politică a locului unde se petrece acţiunea şi armele politice ale facţiunilor adverse trebuie înţelese ca reprezentative pentru întregul climat politic al ţării. Cu ajutorul unui personaj care nu apare, lumea relativ restrînsă şi provincială a piesei e proiectată fără echivoc pe fundalul istoric general. Becherul e pomenit în actul al IV-lea, odată cu apariţia candidatului sosit de la centru ; referirea la el constituie partea cea mai importantă a prezentării acestui personaj nou venit. E evident că şi Becherul e din tagmă : e prieten intim cu Dandanache, la care vine să joace cărţi, întreţine relaţii clandestine „cu nevasta unui prieten", rezolvă situaţia critică personală în mod iresponsabil, cu un cadou politic, în fond scos din buzunarul statului ; scrisorica cert compromiţătoare şi peripeţia amoroasă, inclusiv şantajul, vădesc deci că intriga triunghiulară Zoe — Tipătescu — Caţavencu funcţiona şi la centru exact în aceleaşi condiţii ca la periferie, doar cu consecinţe mai spectaculoase.

Scriitorul nu face referire la personajele care nu apar, în afara relaţiilor existente în piesă ; ele sînt amintite şi descrise totdeauna de personajele care apar, conform cu caracterele lor, atrase aşadar şi în acest fel în ţesătura dramatică. Pe de altă parte, e de obser-

vat că niciodată nu e pomenit un personaj din altă familie spirituală — să zicem un om curat, cinstit, inteligent sau măcar unul care ar fi capabil în principiu să facă lumină, dreptate, să lupte dezinteresat pentru restabilirea adevărului. Satira necruțătoare a lui Caragiale se întinde pînă la marginile nevăzute ale universului uman pe care-l explorează. Povestind despre amicii politici ai lui Cațavencu, slugarnicul Pristanda, vrînd să-i facă plăcere prefectului, îi caricaturizează cu vioiciune : „Cine să fie ? dăscălimea : Ionescu, Popescu, popa Pripici... și d. Tăchiță, și Petcuș și Zapisescu, toată gașca-n păr. Jocul era pe isprăvite... și fumărie de tutun... ieșea pe fereastră ca de la vapor. Mai juca popa și cu Petcuș. Ailalți ședeau de vorbă". Cațavencu le atrage atenția că a pus mîna pe o scrisoare. Aici însă „Diavolul de popă n-are de lucru ? se scoală repede de la joc și zice : «Să mă-ngropi sufletul meu, Năică, nu citi... stăi, s-o ascult și eu... să-mi aprinz numai țigara...» Și, coane Fănică, se scoală de la joc, aprinde chibritul, trage din țigară și vine să arunce chibritul aprins pe fereastră drept în ochii mei..." Se vede treaba că Popa Pripici e un adversar parșiv, deoarece în actul al IV-lea, Pristanda îi povestește Zoei : „După ce a fugit Cațavencu, dăscălimea s-a apucat la ceartă, s-au bătut, l-au bătut pe popa Pripici și nici vorbă să mai scoată gazeta... S-a spart partidul independent... s-a spart !" Regizorii moderni n-au ezitat — și pe bună dreptate — să-l aducă în scenă, la întrunirea de alegeri, pe acest năzdrăvan preot, amestecîndu-l apoi în mulțime și la final, cu capul bandajat sub potcap.

Venerabilul Trahanache reproduce mereu, cu respectul lui integral pentru „prinţipuri", sentenţioasa frază a fiului de la Facultate. E copilul din prima căsătorie, şi fraza îl arată a fi cam de acelaşi nivel intelectual ca Farfuridi, cu toate că venerabilul ni-l prezintă încîntat : „vezi, tînăr tînăr, dar copt, serios băiat !" Zice deci tînărul copt : „Tatiţo, unde nu e moral, acolo e corupţie, şi o soţietate fără prinţipuri, va să zică că nu le are". Fraza îl obsedează însă pe neica Zaharia, care i-o va repeta de mai multe ori lui Tipătescu şi, în nervi, lui Farfuridi şi Brînzovenescu, citîndu-şi fiul cum îl citau odinioară avocaţii romani pe Cicero : „Adevărat, bine zice fiu-meu de la facultate : unde nu e moral..."

Nevasta lui Ghiţă Pristanda e tot atît de duplicitară ca şi bărbatul, are o concepţie vorace despre existenţă şi e invocată de soţ pentru a i se confirma punctul de vedere ca legitim. Ea înţelege ca slujba să-i aducă omului ei cît mai multe foloase personale, îndemnîndu-l în fond spre adoptarea prinţipurilor vehiculate de mai marii săi ; ei nu trăiesc altminteri şi nu văd în exercitarea serviciului public decît un mijloc de chiverniseală. Ea mai ştie, desigur, că schimbarea eventuală a prefectului înseamnă adeseori şi schimbarea subalternilor, prin urmare, pledează, gospodăreşte, pentru obţinerea maximului de profit în timpul „funcţiei", după aceea cine ştie ce-i aşteaptă. Totodată, grijulie consoartă, îl sfătueşte pe comisar să se mai cruţe, să nu se epuizeze, să simuleze îndeplinirea datoriei, să aibă şi el adică „diplomaţie", „să traducă". Deşi e în afară de orice îndoială că n-a cunoscut expresiile cele-

bre ale lui Talleyrand, madam Pristanda îi citează în necunoştinţă de cauză soţului ei ceea ce ilustrul ministru de externe le cerea amploaiaţilor săi, educîndu-i în cinism : „Pas trop de zèle, monsieurs", nu fiţi prea zeloşi.

„Încă d-aia nevastă-mea zice — îi spune Ghiţă lui Tipătescu — Mai roagă-te şi tu de domnul prefectul să-ţi mai mărească leafa, că te prăpădeşti de tot !..." subînţelegîndu-se că ea l-a sfătuit s-o facă într-o împrejurare cînd mai marele va avea din partea comisarului o dovadă de credinţă ce cere neapărat recompensă. Tot istorisind cum a ajuns pe ulucă la „Societatea Enciclopedică Română", Pristanda îşi reaminteşte din nou de nevastă-sa, de astă dată pentru a scoate în evidenţă faptul că insistenţelor ei de a trăi normal, el le opune obstinat „datoria", ce nu-l lasă nici să mănînce ca lumea, nici să doarmă. „Aseară pe la zece şi jumătate, mă duc acasă, îmbuc ceva şi mă dau aşa pe-o parte să aţipesc numai un minuţel, că eram prăpădit de ostenit de la foc. Nevasta zice, pardon : «Dezbracă-te Ghiţă, şi te culcă». Eu, nu ; eu, la datorie, coane Fănică, zi şi noapte la datorie". Cînd rămîne însă singur, evocă vorba nevestei, chiar cu duioşie, monologînd amărît : „Grea misie, misia de poliţai... Şi conul Fănică cu coana Joiţica mai stau să-mi numere steagurile... Tot vorba *bietei* neveste, zice : «Ghiţă, Ghiţă, pupă-l în bot şi-i papă tot, că sătulul nu crede la ăl flămînd...» Zic : curat !" Dealtfel, cîteva scene mai tîrziu, comisarul trimis de Zoe să parlamenteze cu Caţavencu are o confirmare directă a necesităţii de a „păpa tot" atunci cînd îi vine la îndemînă. Îi şi ra-

portează discret cucoanei eșecul tratativelor : „Se lasă greu, greu de tot : ori o mie de poli (sumă considerabilă în moneda vremii, n.n.) ori deputăția..." Și ulterior : „L-am amenințat că am poruncă de la conul Fănică să-l chinuesc ca pe hoții de cai... degeaba" și mai tîrziu : „după cîte făgăduieli și amenințări i-am făcut lui Cațavencu, mi-a răspuns că în zadar mai stăruiesc și că la urma urmelor nici nu mai vrea să stea la vorbă cu nimini, dar cu nimini, decît numai cu d-voastră."

Se poate spune că personajele care nu apar își îndeplinesc rolul lor *acționînd*, căci însăși relația dintre ele și personajele existente în piesă, care le cheamă la viață, e o relație dinamică, esențialmente dramatică, ceea ce nu numai că le conferă personajelor care nu apar profiluri clare, dar creează totodată situații comice de o mare plasticitate. De adăugat la aceasta și faptul că personajele care nu apar sînt conturate mai totdeauna de Caragiale printr-un dialog comic reprodus — fie purtat de cel care-l reproduce, fie auzit de el — deci tot cu un mijloc specific teatral. Așa o cunoaștem, de pildă, pe nevasta cea dintîi a lui Leonida :

„*Leonida* Răposata dumneei — nevastă-mea a d'întîi — nu se sculase încă. Sar jos din pat și-i strig : «Scoală, cocoană, și te bucură, că ești și dumneata mumă din popor ; scoală, c-a venit libertatea la putere !»

Efimița (afirmativ) Ei !

Leonida Cînd aude de libertate, sare și dumneei răposata din pat... că era republicană ! Zic : grăbește-te degrabă, Mițule și... hai și noi pe la revuluție..."

De unde reiese limpede că Miţu a dintîi nu era prea deosebită de Miţu a de-a doua (Leonida le şi alintă pe amîndouă la fel). Tot aici facem cunoştinţă, mijlocit, cu Nae Ipingescu, ipistatul ; în *O noapte furtunoasă* îl văzusem în postura de apărător al ordinii, cumsecade politician de salon, ţinînd obsecvios hangul amicului Dumitrache Titircă, pronunţîndu-se pudibond despre cucoane, ba chiar atrăgîndu-i atenţia discret stăpînului casei să nu discute întîmplarea cu bagabontul în faţa prăvăliaşului Chiriac etc. Aici îi cunoaştem alte apucături ; fusese invitat la chef, la băcanul din colţ, cheful de lăsata secului ; spre ziuă plecase spre casă „pe două cărări", cu alţii, el în special „beat frînt ; chiuia şi trăgea la pistoale... obicei mitocănesc". E înhăitat, aşadar, şi cu negustorii dar şi cu mitocanii, cu „zavragii" de pe uliţă, cum îi denumeşte Leonida şi cum îi va denumi din nou, peiorativ, Trahanache.

Spiţerul din *D-ale Carnavalului* e un pişicher care-l trage pe sfoară pe Girimea şi ulterior îşi bate joc de Miţa Baston vînzîndu-i cerneală violetă în loc de vitriol, un farsor intrînd cu drepturi legale de personaj printre ceilalţi, deşi nu-l vom vedea niciodată. Dar Iordache îi reproduce lui Pampon, care e numai urechi, istoria cu spiţerul Frichinescu într-o relatare atît de „conversată", încît scena ar putea fi jucată cu spiţerul aevea, fără a se adăuga aproape nimic textului :

„*Iordache* Aşteaptă să vezi, că e frumoasă... A mers aşa preţ de vreo zece luni de zile, pînă să băgăm noi de seamă... Muşterii mulţi... l-ai ras, i-ai tras dunga, te culci pe urechea aia, şi nu-i mai ţii altă socoteală.

Într-o sîmbătă seara, vine spițerul, și nu știu cum din vorbă — era lume multă în prăvălie — lui d. Nae i se pare că spițerul cere un bilet, și-mi zice : «Iordache, un bilet nou lui d. Frichinescu...» așa-l cheamă. Dar el... zice : «Eu bilet nou ? N-am cerut ; al meu e neînceput...» și scoate biletul alb ca laptele... Măi, ce dracu ! Ne uităm noi lung, eu și d. Nae, la bilet... pe urmă ne uităm la spițerul, pe urmă unul la altul, și d. Nae zice : «Bine !» și-i trage o dungă. Pleacă spițerul... Zice d. Nae : «Iordache, biletul spițerului e cu scamatorie ; ia să-l ținem noi de scurt ; ori că ne-a luat bilete, ori că ne-a furat pecetia, ori că și-a făcut el alta pe model, că prea se-ntinde abonamentul lui ca caşcavalul prăjit...»

Pampon Ei, în sfîrșitul sfîrșitului ce era ?

Iordache Stăi să vezi. Al dracului spițerul ! Asta era într-o sîmbătă. Marți dimineața, altă dungă ; — dar acum le însemnam și cu tibișir pe pervazul ușii ; — două ; joi alta, trei... sîmbătă alta...

Pampon (cam impacientat) Ei ! Spune odată, că n-am vreme de stat.

Iordache Parcă ziceai că aștepți pe d. Nae.

Pampon Bine, îl aștept, dar spune odată.

Iordache : Dacă nu mă lași... Joi, un ras și un tuns, două dungi : cinci și cu două șapte : pe bilet șapte, pe ușă șapte. În sfîrșit, sîmbătă îl raz iar ; dau să scriu dunga : pe bilet erau patru și cu una acu cinci ; pe uşe șapte și cu una opt. Spițerul nu știa că mijlocește contabilitate dublă. Marți, pe uşe opt și cu una nouă : pe bilet trei și cu una patru ; și pe urmă joi, pîndește cînd nu e d. Nae în prăvălie, și intră ; după ce-l

raz, zice : «Scrie una, că am luat bilet nou de la d. Nae...» Pe uşe nouă şi cu una zece...

Pampon Ei, prin urmare ?

Iordache Ei ! Prin urmare, ştergea dungile cu doftorii, cu metaluri de-ale lor de la spiţărie.

Pampon Şi cum a rămas ?

Iordache N-a vrut d. Nae să facă scandal, măcar că era de un procuror ceva. D. Nae, ştii, mai galant, i-a luat biletul şi vreo cinci franci cîţi i-avea în buzunar, i-a făcut un moral bun, din porc şi din măgar nu l-a mai scos, i-a tras vreo două palme şi l-a dat pe uşe afară..."

Spiţerul acesta buclucaş trebuie să-i fi făcut cine ştie ce şotie şi lui Caragiale însuşi, prea revine ca pezevenghi în mai multe scrieri. În *O soacră* îl mistifică pe Peruzeanu, care a luat de la el nişte prafuri adormitoare ca s-o înlăture pe autoritara-i soacră şi să se poată iubi în voie cu tînăra-i soţie. În monolog, ne e evocat omul în chestiune şi, în parodie lugubră, scena achiziţionării :

„*Peruzeanu...* Omul care mi-a vîndut aceste prafuri, mai întîi mi-a refuzat cererea. Nu ştiam ce să-i zic ca să-l conving, cînd mi-adusei aminte de taxa stabilită odată pentru conştiinţa negustorilor de hapuri... Aur ? Na, 40 de galbeni, mizerabile, şi dă-mi ceva să pot dormi. Atunci spiţerul meu îmi zise tremurînd : «Dumneata nu vrei să mă pierzi, monseniore ! Ai insomnie, iată leacul, însă ia seama ; cu un praf adormi bine peste un ceas, şi apoi te deştepţi singur ; cu două prafuri adormi şi mai bine peste o jumătate de ceas,

dar trebuieşti deşteptat de altcineva cu fricţiuni şi duş de apă rece ; cu trei, adormi în zece minute (*sinistru*) dar nimini cu nimic nu te mai poate deştepta...» Fii binecuvîntat, omule, i-am zis..." Cum însă în scena a XV-a apriga soacră nu dă nici un semn de narcotizare şi răspunde negativ chiar la benigna întrebare a ginerelui : „Te doare capul ?" acesta se retrage, pune degetul în praful păstrat în jiletcă, gustă şi se strîmbă dezamăgit : „A ! mizerabil spiţer... mi-a dat sulfat de chinină... în loc de narcotic".

În *D-ale Carnavalului* sînt pomenite mereu personaje care nu apar, cu puternic rol caracterizant, cu o funcţie de revelator. Pentru Catindat, nenea Iancu bogasierul de la Ploieşti, care-i trimite parale ca el să poată petrece liber în Capitală şi să candideze „pînă la o vacanţă", e o fantomă ce-l urmăreşte continuu ; i-a expediat şi o scrisoare, din care putem deduce că e vorba de un Titircă prahovean care-şi tratează frăţiorul ca pe un Spiridon : „Am aflat că umbli prin cafenele şi pe la baluri ; dacă mai aflu astfel de chestii, nu-ţi mai trimet nici un gologan, vin să-ţi lungesc urechile ; te iau înapoi la prăvălie, şi te pui la ipitropie, măgarule...". Cînd Crăcănel, dintr-o confuzie, îl informează că ploieşteanul ar fi în bal, tînărul o şterge iute să-şi schimbe costumul, exclamînd „Sunt nenorocit" — deoarece, din altă împrejurare, ştim că fratele „are palmă grea". Deşi nu-l vom vedea niciodată, acest Iancu va genera încurcături dintre cele mai năstruşnice în faimosul bal şi-i vom tot auzi numele pînă la sfîrşit, Catindatul fiind îngrozit nu de ideea că putea fi dus

şi el la poliţie, ci de faptul că fratele său ar fi aflat că a avut de-a face cu poliţia.

E pomenită slujnica lui Pampon, ca să nu mai existe nici o îndoială asupra metodelor lui de a afla adevărul şi de a-şi face singur dreptate ; ne-o destăinuie el însuşi, în monolog (fiecare erou care monologhează evocă pe cineva, îl invocă martor) : „Mă-ntorc acasă, chem slujnica, îi trag două perechi ca la poliţie şi pe urmă o supun la intrigatoriu". În urma fiorosului tratament, servanta nu mai poate păstra secretul stăpînei şi evident „Spune că coniţa a plecat în costum polinez... Aici în bal este ! cu el... cu Bibicul". Mache Razachescu o aminteşte, cu disperare, pe cea de-a şaptea amantă care l-a părăsit, lăsîndu-i amintire un răvăşel : „Mache, m-am plictisit să mai trăiesc cu o rublă ştearsă ca dumneatale. Nu mă căuta ; am trecut cu neamţul meu în Bulgaria..." lectură din memorie care-i smulge perplexului Pampon celebra întrebare : „Ce căuta neamţul în Bulgaria ?" şi răspunsul sfîşietor al abandonatului : „Nu ştiu !"

Monologul *1 Aprilie* e o magistrală cavalcadă tragicomică în regim de monodramă, în care *toate* personajele, cu excepţia povestitorului, trăiesc în afara scenei. Mitică, Mişu Poltronu, Cleopatra, Sergentul de stradă, mama lui Mitică (mahalagioaica) sînt chipuri vii, mişcate allegro con brio, într-un scenariu de panopticum. E o umanitate bogată, constrînsă într-o formă de o austeritate clasică ; personajul care apare, narează imposibil, personajele care nu apar se urăsc, se înşală, se amuză şi mor, adică îşi consumă existenţa pînă la capăt. Dacă s-ar monta vreodată ca o pantomimă cu

comentator s-ar vedea că e de o teatralitate desăvîrșită.

Ivindu-se în text cu necesitate din însăși dezvoltarea caracterelor și relațiilor dintre ele, contribuind la profilarea eroilor, la concretizarea situațiilor, la evoluția conflictului, personajele care nu apar pe scenă sînt sugerate cu atîta forță de Caragiale, încît rămîn în mintea cititorului și a spectatorului ; el le va *vedea* totdeauna în universul piesei. Iar dacă vreun regizor abil și cu fantezie va dori să introducă în trama spectacolului unele din aceste personaje, va avea la dispoziție scenele gata scrise, urmînd doar a le găsi spațiul cel mai potrivit în desfășurarea acțiunii scenice. Întîlnirea dintre Zița și Ghiță Țircădău seara, pe maidanul lui Bursuc, e elaborată pînă în detalii, am putea-o urmări din clipa cînd Ipingescu încheie lectura articolului lui Venturiano. Tot astfel, ceea ce se petrece după ieșirea lui Pampon din frizerie, pe urmele lui Crăcănel („N-apuc să ajung în colț și auz pe urmele mele «Pst ! Pst ! Bibicule»..."). Sau tratativele dintre Cataavencu și Cetățeanul turmentat pentru obținerea faimoasei scrisori („Zice d. Nae : «Așa ? faci parte din Soțietatea noastră și primești scrisori de la prefectul, cetățene, bravos !» Zic : «Aș de la prefectul !» Zice : «I-am cunoscut slova... Ia arată-mi-o» «Doamne păzește»" etc.). Ori ședința de spiritism din sceneta *Justiția Română*, în care Femeia Caliopa primește la domiciliu vizita unui tînăr mediu ; relatată în instanță de păgubașă, împrejurarea e perfect reproductibilă scenic („Zice : «dezbracă-te ; scoate tot ce ai ori de metal,

ori de imitație!»... Și zice dumnealui Tincuții, zice «tu du-te dincolo» și a băgat-o în odăița ailaltă și a închis ușa, și «să nu vii pînă nu te-om chema!» încă Tincuța rîdea de noi" etc.). Completată astfel (într-un spectacol de televiziune) și cu momentul descris și dialogat chiar de Caragiale sceneta a apărut perfect unitară ca acțiune, stil și ton.

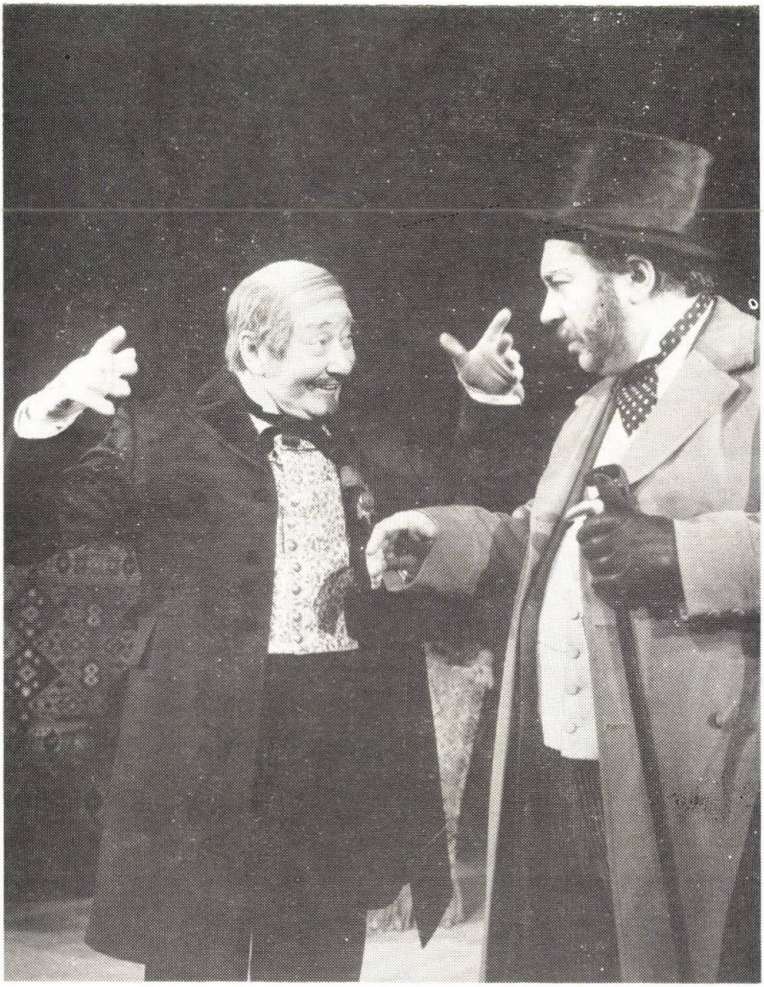
Chestiunea personajelor care nu apar pe scenă mi se pare a fi în strînsă legătură cu măiestria făuririi personajelor care apar, constituind o problemă unică, foarte veche, aceea a valorii caracterelor în teatru. Pentru că sînt piese în care eroul principal sau unul din eroii hotărîtori în conflict nu e văzut niciodată. Fata din *Arleziana* de Alphonse Daudet, pivotul intrigii, nu apare. Samuel Beckett a construit celebra-i dramă *Așteptîndu-l pe Godot* pe neliniștita așteptare, de către cei doi vagabonzi, a numitului Godot. Acesta va absenta la rendez-vous-ul stabilit, va trimite mesaje, va fixa noi întîlniri, dar nu va veni. Ca și în exemplul anterior, autorul a acordat numele personajului invizibil chiar titlului lucrării. Singurul bărbat din drama lui Lorca, acea plină de poezie și deznădejde *Casa Bernardei Alba*, e totdeauna în afara zidurilor și a scenei, tulburînd sufletele încrîncenate, dar lacome de dragoste, ale fetelor, dînd coșmaruri despoticei lor mame și scăpînd glonțului care-l țintea, pentru a purta liber prin noapte stindardul iubirii și al speranței. Nevăzutul președinte al sfatului popular comunal din comedia *Siciliana* de Aurel Baranga, Damian, e cel care decide cursul acțiunii, fiind totodată soluția

neașteptată pentru ieșirea celorlalte personaje dintr-o încurcătură ce avea toate semnalmentele imposibilității de a se deznoda.[1]

În alte împrejurări, personajul care nu apare e un fel de catalizator al intrigii, autorul explicînd prin el situația dramatică. Fiica lui Creon din *Medeea* are o atare postură (tragică). Nu știm dacă e inocentă sau interesată în dragostea ei pentru Iason, dar aflăm în ce chinuri groaznice și-a ispășit vina obiectivă de a fi ultragiat mîndria prințesei găzduite în palatul său. Pentru culpa ei plătesc cu viața și regele, și copiii argonautului sperjur. În drama istorică *Bălcescu*, mama eroului simbolizează fără echivoc legătura de sînge a revoluționarului cu poporul care l-a născut : „...cît aș fi vrut s-o văd — exclamă cu patimă amară fiul exilat, oprit să coboare de pe corabia ce-l adusese pe Dunăre. Esența neamului românesc întreg ar fi fost prin ea, aici, într-o ultimă privire..." Imaginea ei e dealtfel mereu prezentă, prin forța evocatoare a scrisului lui Camil Petrescu, în momentele de cumpănă ale personajului. În primele două piese ale trilogiei tragice dedicate lui Vlad Țepeș și epocii sale, Marin Sorescu a construit un joc subtil al personajelor absente : În *Răceala*, domnitorul e pretutindeni, dar nevăzut, el e obstacolul primejdios și de netrecut de care se lovesc mereu invadatorii, totodată subiectul principal în dis-

[1] Relevantă, în acest sens, și mărturia autorului : „S-a impus un nou personaj, *Damian*. Nu apare, fizic, niciodată, dar prezența lui morală va influența întreaga piesă. Va fi creierul și inima nevăzută a comediei, determinînd destinul fetei și, prin ea, pe al lui Bebe". *(Jurnal de atelier,* Editura Eminescu, 1977.)

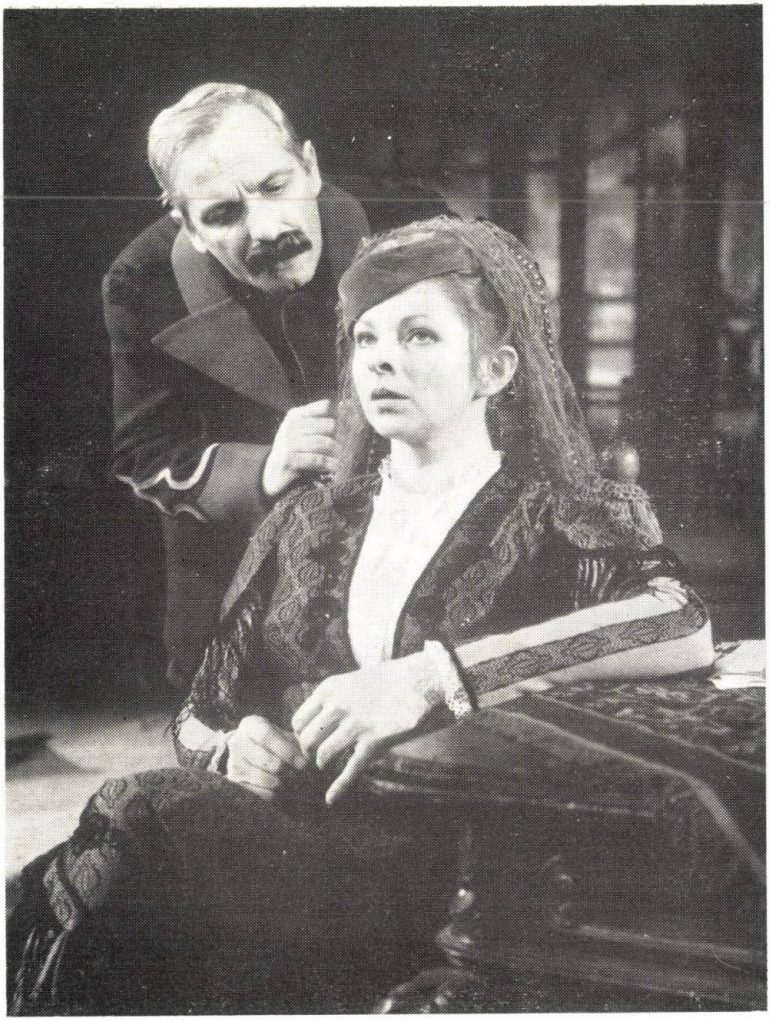
În spectacolul Teatrului „Bulandra", rolul lui Dandanache a fost susținut, cu brio, de Liviu Ciulei.
Iată-l pe candidatul „de la Centru" făcînd cunoștință cu notabilitățile orașului, unde s-a ales deputat.



În tragicul seism de la 4 martie 1977 a pierit și Toma Caragiu. Spectacolul *O scrisoare pierdută* a fost suspendat.

De abia în stagiunea 1978—1979, Liviu Ciulei a hotărît să-l reia, introducînd actori noi în distribuție — care au formulat și unele puncte de vedere personale asupra rolurilor. Printre ei : Fory Etterle în Dandanache.

Farfuridi şi Brînzovenescu, în inspecţie inopinată la prefect...
Dem. Rădulescu a jucat la Naţional rolul lui Caţavencu, iar la „Bulandra", pe al lui Farfuridi.

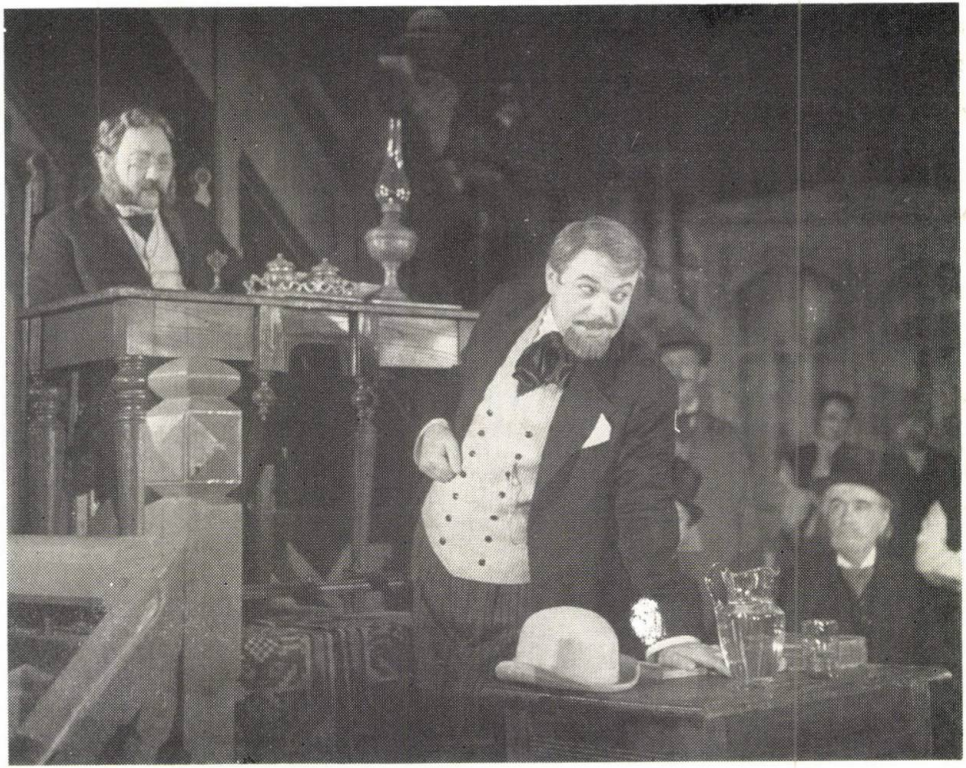


Mariana Mihuţ a creat o nouă Zoe, extraordinară, în spectacolul (refăcut) al Teatrului „Bulandra".

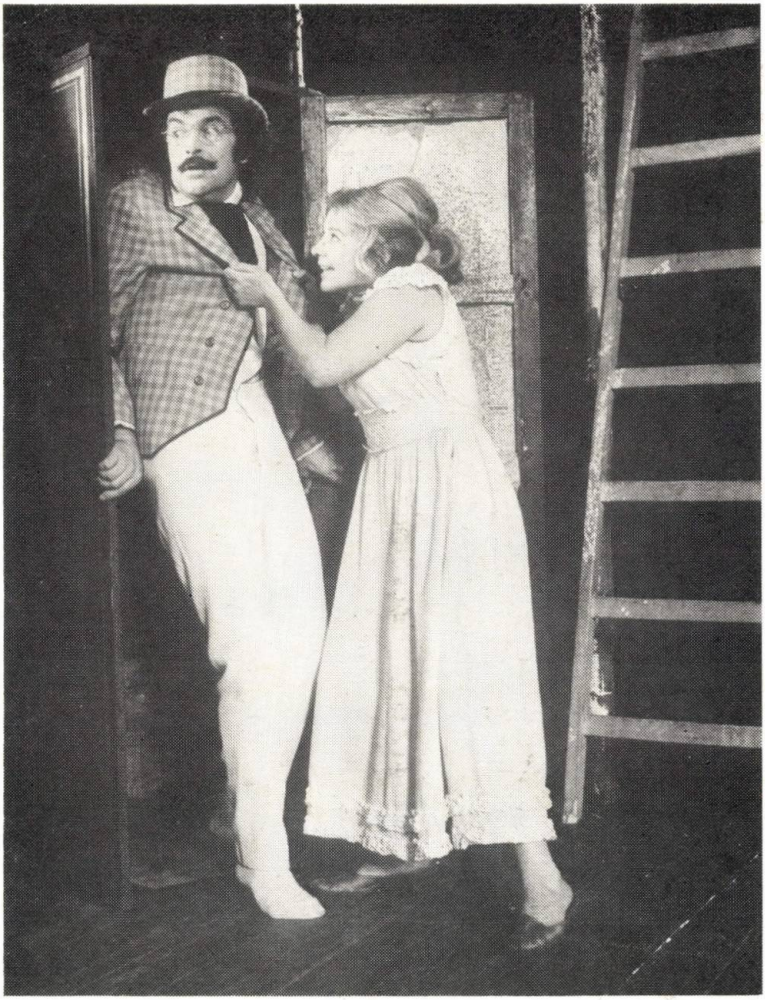
Poză cu oamenii *Scrisorii...*, organizată (fotografic) de Liviu Ciulei. E distribuția care a prezentat spectacolul în Statele Unite ale Americii (iunie 1979) repurtînd un succes ieșit din comun în orașele New-Haven, New York și Washington.

Trahanache (Petre Gheorghiu) conducînd şedinţa electorală. (*O scrisoare pierdută*, actul III.)

Tipătescu și Zoe : reproșuri și rugăminți... *(Scrisoarea...*, actul II).

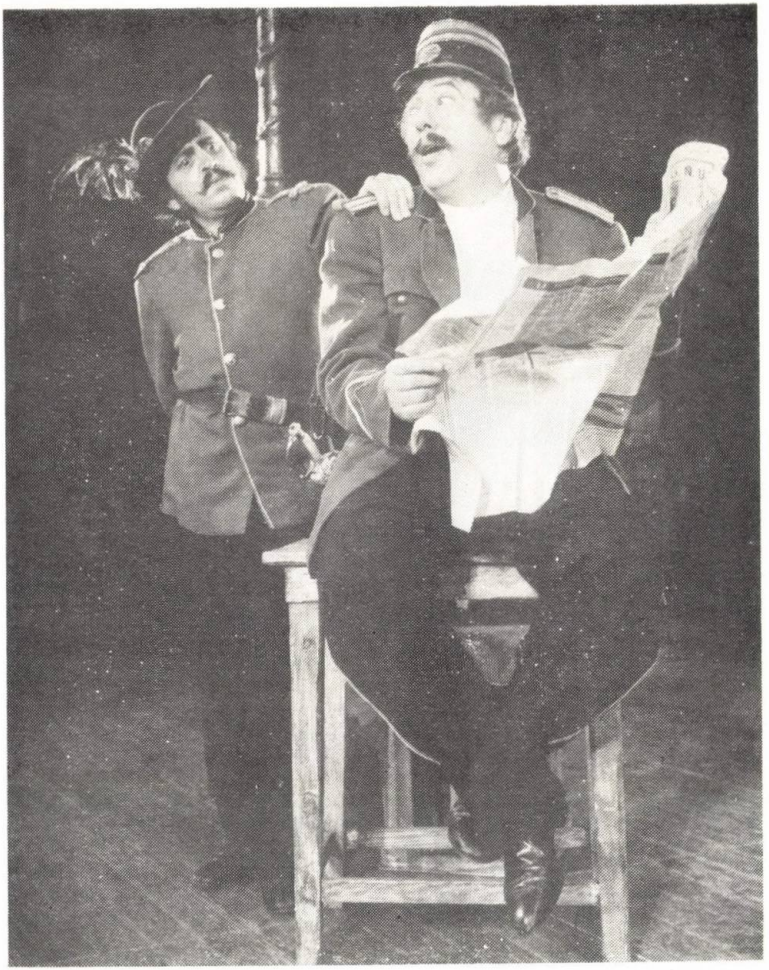


Caţavencu la tribună, „retor clănţău" (*O scrisoare...*, actul III).

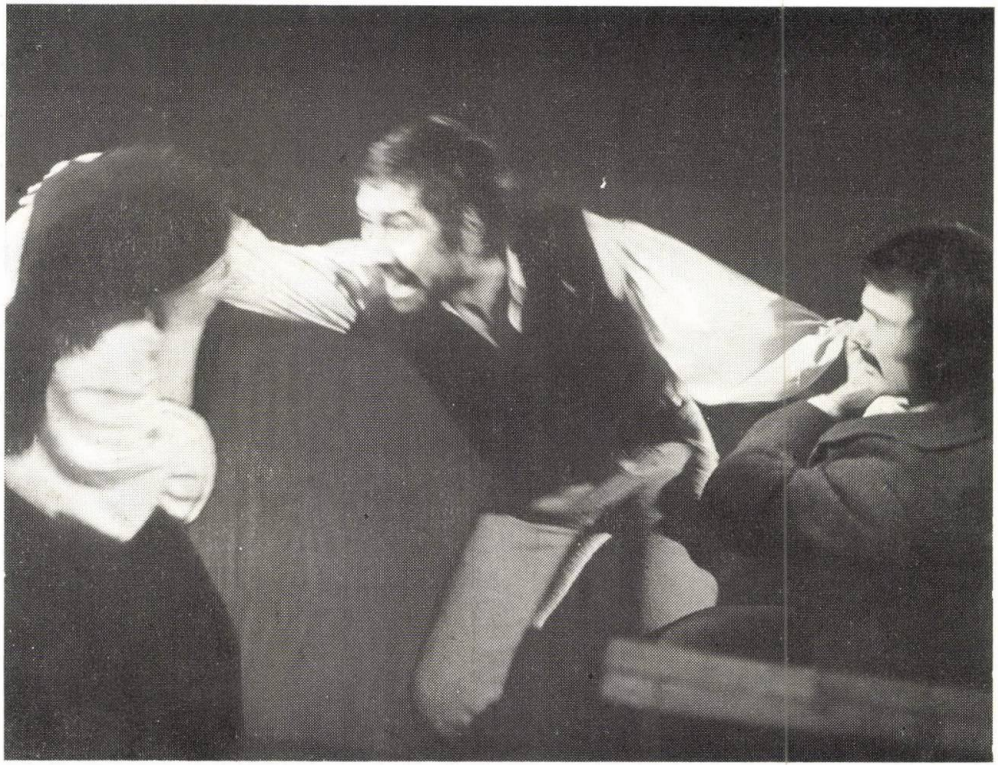


O noapte furtunoasă reevaluată scenic, într-o viziune originală, la Teatrul de Comedie. Regia, Lucian Giurchescu ; scenografia, Ion Popescu-Udrişte. Iurie Darie şi-a asumat rolul lui Venturiano, Vasilica Tastaman pe cel al Vetei.

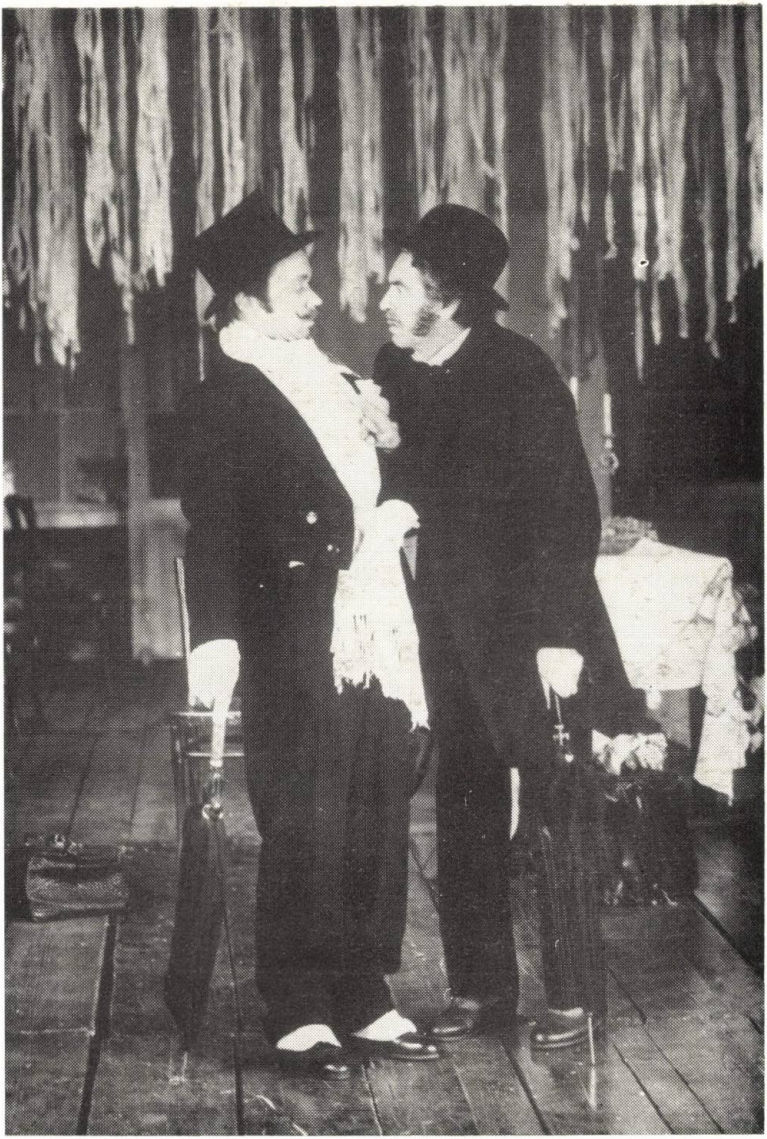
Unul din cei mai interesanți interpreți ai noului spectacol cu *Noaptea furtunoasă* s-a dovedit Silviu Stănculescu (Chiriac). Scena în care Jupîn Dumitrache (Cornel Vulpe) și Ipingescu (Aurel Giurumia) îl atrag în teribila urmărire a „bagabontului".



Ipingescu îi desluşeşte lui Titircă Inimă-Rea „adîncimile" articolului din „Vocea Patriotului Naţionale" *(O noapte furtunoasă*, actul I).

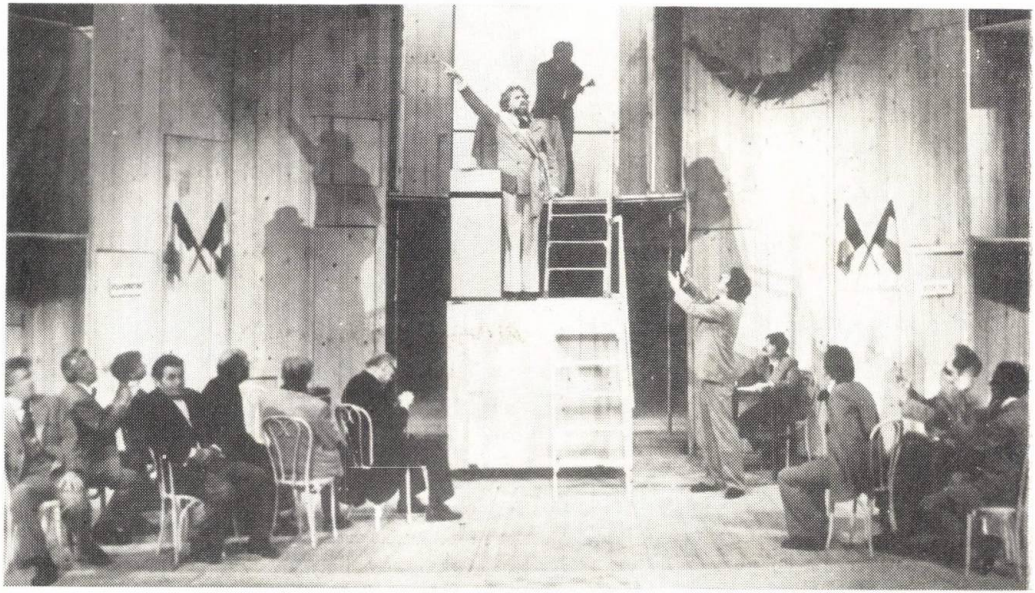


Cea mai originală și mai puternică versiune scenică postbelică a dramei *Năpasta* a fost realizată la Studioul Teatrului Giulești de tînărul regizor Alexa Visarion. Aici, o scenă din actul I, cu Anca (Dorina Lazăr), Dragomir (Corneliu Dumitraș), Gheorghe (Dan Tufaru). Spectacolul a fost prezentat, în turnee de amplu ecou, în Elveția, Ungaria, R. F. Germania, Austria, Portugalia.



O montare novatoare a *Scrisorii pierdute* la Teatrul Naţional din Iaşi. Regizor, Anca Ovanez ; scenograf : George Doroşenco. În rolul lui Dandanache, Dionisie Vitcu ; în rolul lui Trahanache, Marcel Finchelescu.

Trahanache explicîndu-se cu Farfuridi și Brînzovenescu *(O scrisoare pierdută*, actul II, Teatrul Național din Iași).



După Anca Ovanez, un alt regizor tînăr, Mircea Marin, a avut curajul de a schimba unghiurile de privire asupra *Scrisorii pierdute* (la Brașov). Scena alegerilor (actul III), cu Caţavencu la tribună.

Finalul spectacolului braşovean cu *O scrisoare pierdută*. Se vor trezi pe rînd şi se vor furişa afară, unul cîte unul...

cuțiile Sultanului cu sfetnicii, generalii, intimii săi, și, deopotrivă, punctul central de referință al valahilor ce luptă, de asemenea, simbolul rezistenței populare. În *A treia țeapă*, Mahomet e personajul care nu apare, Vlad, ca și toți ai săi, ca și rezonerii piesei, evocîndu-l permanent, ca pericol real, simbol al cruzimii și fanatismului totalitar al atacanților. În ambele piese, personajul care nu apare e chiar protagonistul.

În sfîrșit, în *Năpasta*, catalizatorul tragic e Dumitru, bărbatul ucis, spectru care stăruie, pe tot întinsul dramei, în numele căruia Anca intentează cumplitu-i și îndelungatu-i proces, Caragiale dovedindu-se și aici, în unica-i dramă, neîntrecut arhitect de universuri umane paralele, orientate ineluctabil de un destin unic. [1]

[1] Am expus prima oară această temă (ceva mai restrîns ca aici) a „personajului care nu apare" în cartea *Personajul în teatru* (Ed. Meridiane, 1966). Valeriu Cristea adaugă, într-o cercetare recentă (*Alianțe literare*, Cartea Românească, 1977), unele pertinente considerații, numindu-l „personajul evocat" și „de rezervă", alăturîndu-l și pe doctorul întîlnit de Zoe pe stradă, și de la care ea află de arestarea lui Cațavencu, pe „Neamțul" care provoacă lui Crăcănel „al șaptelea caz de traducere", criticul fiind de părere că acestea și alte figuri ce „rămîn însă să rătăcească în culise, negăsind drumul spre scenă nici atunci cînd par pe punctul de a ieși la lumină" constituie „un început de estompare a viziunii". Ipoteză incitantă; impresia mea e însă că ele sînt încatenate în același, unic, lanț de semnificații făcînd, tocmai, mai pronunțat tonul de contur, aducînd preciziuni asupra viziunii, potențînd radicalismul satiric, dilatînd limitele lumii caragialene pînă la cunoașterea ei integrală, așa cum numai descoperirea întregii puzderii de insulițe determină configurarea definitivă a unui arhipelag.

DIN ISTORIA NAȚIONALĂ ȘI INTERNAȚIONALĂ A SPECTACOLELOR CU *O SCRISOARE PIERDUTĂ*

Organicitatea operei comice caragialene ca mitologie „moftologică", premiera absolută și problema fixării de către ea a unui tipar stilistic spectacular pentru eternitate, seria continuă și discontinuitățile scenice din epoca postbelică — pînă azi.

O scrisoare pierdută e piesa cu cea mai senzațională carieră națională și internațională din întreg repertoriul românesc. După știrile pe care le avem, se pare că ar fi fost tradusă pînă acum în peste cincizeci de limbi și reprezentată în vreo patruzeci de țări. A fost jucată pe toate scenele noastre, iar la un moment dat a devenit cap de afiș, în același timp, la două (cele mai bune) teatre bucureștene — fenomen fără precedent la noi. Exegeze proaspete vin să sporească în fiecare an uriașa bibliografie consacrată comediei caragialene în general și *Scrisorii...* în special.

Făcînd observația că I. L. Caragiale dovedește o dublă intuiție a individului: a categoriei lui sociale

și a celei sufletești, și afirmînd că în fruntea operelor acestui genial scriitor stă *O scrisoare pierdută* (putem adăuga că și în fruntea comediografiei românești), Pompiliu Constantinescu sesizează, la un moment dat, unitatea organică a tipurilor din piesă precum și a lor cu celelalte, din toate comediile, analiza revelînd o esență sufletească unică : „Conu' Leonida [...] poate fi un fiu îmbătrînit, evoluat în unele privințe, al lui Jupîn Dumitrache [...]. Dandanache, Trahanache și Cațavencu sînt trei tipuri politice, trei mentalități din generații diferite, cu metode, cu «temperamente» deosebite. Dandanache ar putea fi bunicul lui Cațavencu". Stabilind, la capătul unor pătrunzătoare asociații, nouă tipuri generale care ar reprezenta expresii ale „conștiinței tranzacționale" a personajelor, criticul conchide : „Este în comediile caragialene o unitate atît de organică a tipurilor umane, o psihologie atît de clasică a omului, încît ne miră lipsa de intuiție a criticii literare și teatrale, care-mpreună n-au distins încă această perfectă organicitate a operei". [1]

Dar este ea, organicitatea perfectă, numai a comediilor ? Nu înglobează oare și micile comedii, momentele și schițele ? La a 120-a aniversare a nașterii scriitorului meditam [2] dacă n-ar fi posibilă montarea comediilor mari și mici ale lui Caragiale într-un singur spectacol, care ar ține șapte zile, cît a durat și creațiunea — după unele izvoare. Căci personajele pot fi racordate, pe grupuri, la circuite existențiale continui,

[1] *Op. cit.*
[2] *Dacă aș fi regizor...*, *Tribuna*, 27 ianuarie 1972.

destinele unitare ipostaziindu-se în felurite vîrste, grade de stare materială şi de instrucţie, ori intensităţi ale lustrului social, într-un univers coerent al imbecilităţii comice şi feroce. Autorul n-a gîndit pe bucăţele şi distorsionat această lume, de vreme ce, chiar de la începuturi, anunţa că *Moftul Român* îşi propune „o mitologie metodică" luîndu-şi „rolul lui Esiod" pentru a da la iveală *Teogonia Naţională* sau *Moftologia Olimpului Român.*

Prologul spectacolului ar fi schiţa *La Moşi*, tradusă plastic în echivalenţe scenice, cu foiala enormă printre tarabe a mai tuturor personajelor caragialene. Epilogul l-ar furniza schiţa *1 Aprilie* nu povestită monologat, ci în traducţie scenică totală, cu farsa aranjată de Nae Girimea, Ţircădău şi Didina Mazu, Catindatului — soldată cu uciderea tînărului — ancheta realizată de Pristanda şi procesul public în care acuzator e Costăchel Gudurău, apărător-Brînzovenescu, iar martori, un mare număr al personajelor caragialene.

Actele spectacolului, împărţit pe zile pline (matineu şi seara în continuare), s-ar alcătui din cele patru comedii, din schiţe şi momente interstiţiale, în aşa fel, încît să putem urmări biografiile complete ale eroilor. Timpul se va comprima şi se va dilata nu în funcţie de cronologia lucrărilor, ci de evoluţia biografiilor, etapele lor avînd o altă ordine decît cea din opere, fixările de loc şi timp istoric din fiecare act în parte decăzînd în favoarea unei alte situări, într-un spaţiu cosmic. Căci I. L. Caragiale este un autor cosmic, a cărui actualitate la vremea sa, ca şi azi, ca şi mîine, e o axiomă a literaturii universale, el însuşi zămislind

tipuri sub zodie poematică şi cu sentimentul veşniciei: „Mi se pare că e cineva în spatele meu, care-mi pune mîna pe umăr, poate chiar eternitatea..." Evident, în montare, o anume istoricizare, într-o ambianţă cu reflexe fanariote şi pegră ciocoiască şi suburbană, se va impune.

În această totalitate, construită din secvenţe succesive, Coriolan Drăgănescu, tribunul studenţimii (*Tempora*), după ce va termina studiile de drept va deveni directorul de prefectură Raoul Gregorascho (*Telegrame*) şi apoi prefectul Tipătescu (*O scrisoare pierdută*). Ipistatul (*D-ale Carnavalului*), simplu subcomisar anonim de mahala, va avansa ca şef de „despărţire", numele său fiind Ipingescu (*O noapte furtunoasă*), iar cu înaintarea în vîrstă va fi uns poliţaiul oraşului, adică Ghiţă Pristanda. Reporterul Caracudi (*Reportaj*) e Rică Venturiano şi ulterior Caţavencu, cam acesta fiind drumul unui gazetar onorabil în epocă. În schiţa *Vizita*, Tipătescu, tînăr şi berbant, o vizitează protocolar pe prima soţie a lui Trahanache — care e plecat la moşie — şi-l cunoaşte cu această ocazie pe copilul venerabilului, adică maioraşul ce-i toarnă dulceaţă în şoşoni. Nu vor trece decît cîţiva ani ca să-l regăsim pe micuţ, elev „emininche" al pedagogului Marius Chicoş Rostogan (numele său aici, în schiţa *Un pedagog de şcoală nouă*, fiind Ftiriadi, alţi doi şcolari, absolut cretini, Ionescu şi Popescu, regăsindu-se mai tîrziu, ca învăţători şi prozeliţi caţavencieni în actul al III-lea din *Scrisoarea...*). Acesta e „fiul meu de la Facultate" care îi evocă „prinţipuri", prin epistole, bătrînului său părinte, neica Zaharia. Spiridon nu ur-

mează drumul lui Chiriac, cum s-a crezut, ci dovedindu-se instabil și farfara a fost plasat de Jupîn Dumitrache ucenic la o frizerie, unde dealtfel va ajunge calfă și se va numi Iordache. Nea Niță (*Jertfe patriotice*), care a participat împreună cu Trahanache la lovitura de stat de la „unș'pe fevruar", dîndu-și obolul contra unei „fitanțe", va obține un post de „împărțitor la Poștie", va fi și „apropritar" ; îl întîlnim ca Cetățean turmentat într-o vijelioasă campanie de alegeri și, mai tîrziu, ca pensionar, povestindu-și amintirile, la lumina lămpii, consoartei dumisale, Efimița (*Conu' Leonida față cu reacțiunea*). Athenaisa Perjoiu (*Telegrame*) e, fără îndoială, Zoe, care, în împrejurări normale, se are bine cu nevasta lui Cațavencu, Zița, și o primește la ceai, unde vin Mița fostă Baston, acum căsătorită cu Mandache (*Diplomație*), Piscupeasca, Sachelareasca, Iconomeasca, Diaconeasca și Preoteasca precum și învățătorii tineri Ionescu și Popescu (toți din *Lanțul slăbiciunilor*). În *Articolul 214* avocatul care îi va „desvorța" pe cei doi tineri ce-l solicită e Farfuridi, flăcăul e Catindatul (însoțit de maică-sa), iar fata e Acrivița, fiica popii Pripici (și el o însoțește la avocat), iar mai tîrziu soția lui nea Stasache (*Cadou*). Tot Farfuridi va pleda ca apărător în *Justiția Română*, unde Femeia Caliopa, republicană română și martora ei (nu alta decît Didina Mazu) vor reclama o daraveră de șarlatanie din partea lui Mitică. Cred că proiectul piesei *Titircă, Sotirescu et. Comp.*, despre care Caragiale îi scria lui Zarifopol, în 1906, că „merge binișor" și în care Titircă e petrolist și senator, Cațavencu ministru, Spiridon deputat etc., a rămas în stadiul embrio-

nar din simplu motiv că încercînd să-şi lege şi să-şi adune toate personajele, acum evoluate socialmente şi ca etate, dramaturgul şi-a dat seama că e imposibil să le mai constrîngă într-o singură piesă : crease o lume.[1] Totuşi, chiar aşa cum ni s-a păstrat, acest proiect ultim al scriitorului (nu vom şti niciodată cît a lucrat la el şi cît a realizat din el) justifică viziunea regizorală integratoare şi într-o „integritate satirică" (expresia e a lui Radu Stanca) schiţată sumar mai sus.

Ideea călăuzitoare a unei atari montări ar fi a ferocităţii acelei lumi — cum am mai arătat. Avem datoria a studia mai apropriat şi deci a reliefa mai realist această caracteristică, ce mi se pare fundamentală. Nu reiese de aici că scriitorul ar fi fost el însuşi un om crud, un sadic etc. — cum dealtfel i s-a şi imputat, la un moment dat. Într-un admirabil eseu al lui Lucian Raicu [2] se face constatarea că, prin atitudinea faţă de eroi, Caragiale intră încă o dată în familia creatorilor titanici care îşi fac o *idee* atît de înaltă despre om, înaltă pînă la naivitate şi sublim, încît ei, mari spirite *critice*, mari artişti în ordinea comicului, par sceptici (fără să fie) şi de o cruzime oarecum anormală. Dar în mod paradoxal tocmai ei sînt aceia care îşi închipuie că omul poate fi *altfel*. „O anumită necruţare — zice criticul, cu adîncime — o anumită *cruzime* chiar... mi se pare că reprezintă un dat comun al marilor creaţii. În absenţa acestei cruzimi dezvăluitoare, literatura nu

[1] „Mi-e teamă să nu mă copleşească intenţia" — îi scria din nou lui Zarifopol, în 1907.

[2] În vol. *Practica scrisului şi experienţa lecturii*, Ed. Cartea Românească, 1978.

este mai mult decît agreabilă, confortabilă, de nobleţe fadă... Marii scriitori *îşi simpatizează personajele privindu-le cu necruţare...*"

În planul expresiei, această nemilă dă măsura obiectivă, exactă, a ferocităţii personajului, care dacă e edulcorat şi fardat în spiritul benevolenţei şi compasiunii nu mai poate purta sarcina satirică, decade din funcţia critică, se despersonalizează sau, cu un termen care n-a fost folosit în materie comică, se dezeroizează. Abuzivă şi colerică, lumea caragialeană nu recunoaşte dreptul decît ca scut şi armă a individului împotriva celorlalţi, iar preceptul moral e exclusiv justificare a imoralităţii proprii. Astfel, aici, ferocitatea bestială devine o manifestare deschisă, în toată elementaritatea ei zoologică, a instinctului vital.

Iată şi o mărturie directă în acest sens. În 1911 a apărut în ziarul *Ordinea* (16 septembrie) reportajul (semnat Fra Diavolo) *La Caragiale (vizite şi plimbări)*; un paragraf se referă la discuţia reporterului cu dramaturgul despre proiectul noii piese (*Titircă, Sotirescu et. Comp.*): „...încep să joace sub ochelari drăcuşori de o adorabilă ştrengărie cînd îmi vorbeşte de piesa la care lucrează şi în care apar urmaşii direcţi ai nobilelor figuri din *Noaptea furtunoasă*, ediţiunile moderne, pe hîrtie velină, ale lui Farfuridi, Caţavencu, Agamemnon Dandanache etc. [...] E numai sarcasm cînd vorbeşte de această perfecţionată vermină, care nu mai maltratează limba şi gramatica, nu mai practică şarlatania naivă, nu se mai face ridicolă prin idei rău înţelese şi cuvinte prost întrebuinţate, dar care în schimb *nu se dă înapoi de la nici o mişelie şi de la*

nici o josnicie, pe care le acoperă apoi cu un zîmbet sau cu un gest blazat şi cu o frază frumoasă (s.n.)".

Lumea aceasta s-a comportat cu cea mai mare cruzime faţă de geniul care a nemurit-o, ostracizîndu-l pînă la urmă din ţară, la Berlin, unde în noaptea de 9 iunie 1912 Caragiale a murit după ce-i vorbise toată seara, cu patimă, fiului său Luca, despre Shakespeare.

În acest context, O *scrisoare pierdută* s-ar explica, într-un fel, ca o lucrare eminamente reprezentativă care ar cuprinde principalele tipuri caragialene în cîte una din fazele esenţiale ale destinului lor, ceea ce şi lămureşte dealtfel forţa lor caracterizantă şi voluptatea cu care s-au aplicat totdeauna actorii la interpretare, criticii descoperind aici şi ei, invariabil, un univers uman infinit mai bogat decît cel imediat perceptibil.

Nu avem prea multe date precise despre geneza comediei, ele fiind oricum mai puţine decît speculaţiile făcute, de nouăzeci de ani încoace, asupra probabilităţii motivelor generatoare. Se pare că autorul a început să scrie noua sa piesă în vara anului 1884. La 19 septembrie îl vestea pe Titu Maiorescu că „piesa este gata toată" ; la 23 septembrie şi la 5 octombrie o citea la Junimea, de faţă fiind Hasdeu şi Alecsandri, iar cîteva zile mai tîrziu intra cu ea în lucru la Teatrul Naţional, unde s-a repetat timp de o lună şi ziua, şi noaptea. Ion Bacalbaşa povesteşte că autorul a avut un cuvînt în ce priveşte distribuţia, a asistat la toate repetiţiile şi „fiecare actor a creat tipul aşa cum i-a arătat autorul că-l vede". Totuşi, regizor era

C. I. Nottara. Iancu Petrescu își amintește că dramaturgul ar fi fost „grozav de sîcîitor la repetiții", dar a căzut de acord adesea cu regizorul ; printre altele au convenit că nu e nevoie de costume noi, „numai pentru Dandanache s-a cumpărat o pălărie de panama din Lipscani" [1]. Orchestra era dirijată de E. Hubsch. În actul trei apăreau cam patruzeci de statiști (figuranți), printre care se afla și cupletistul I. D. Ionescu de la grădina „Union" și Paul Gusty. Nottara era Tipătescu, Ștefan Iulian — Pristanda, Mihai Mateescu — Cetățeanul turmentat, Iancu Petrescu — Trahanache, Al. Catopol — Farfuridi, Ion Niculescu — Cațavencu, Aristizza Romanescu — Zoe, actorul Vasile Alexandrescu, tatăl viitorului regizor Sică Alexandrescu — Institutorul Popescu. De remarcat că mai toți interpreții erau tineri sau foarte tineri. Vînzătorul de ziare care se zbătea, în încăierarea din actul al III-lea, să-și vîndă gazetele era o adolescentă, Maria Ciucurescu, admirabilă Zoe mai tîrziu.

În decembrie 1884 avea loc premiera și la Craiova, Caragiale fiind prezent la ultimele repetiții alături de animatorul scenei locale, Ion Anestin, insistînd mai ales asupra actelor III și IV — după opinia sa cele mai grele — iar cu cîteva zile înainte de Anul nou s-a dat primul spectacol și la Iași, unde prietenul autorului, Petre Missir, s-a ocupat îndeaproape de pregătire. Reprezentația craioveană a apărut ca onorabilă, dar despre cea ieșeană Vlăhuță zicea într-o scrisoare că e

[1] Cf. Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, Editura pentru literatură, 1969 (vol. 3).

„mizerabilă", iar Missir însuşi i-o descria autorului, tot epistolar, ca mediocră, deşi din alte izvoare aflăm că a fost „un succes", doar a doua şi a treia reprezentaţie înregistrînd „o participare mai redusă a publicului". [1]

Premiera absolută de la Bucureşti (marţi 13 noiembrie) a fost un eveniment, la ea asistînd regina, primul ministru şi alte personalităţi ale timpului. Dacă în privinţa succesului enorm de public toate relatările presei sînt concordante, din numeroasele cronici (în ziarele *România Liberă*, *Voinţa Naţională*, *Telegraphul*, *Românul*, *L'Indépendance Roumaine*, *Naţiunea* etc. — majoritatea defavorabile şi chiar ostile autorului, piesei, artiştilor) spectacolul se reconstituie anevoie. Aflăm astfel că Agamiţă era „de o dobitocie înfumurată", Trahanache, jucat „cu mult natural...", replica „aveţi puţintică răbdare" variind la fiecare moment ca intonaţie şi „intenţiune". Caţavencu se arăta „arogant, îndrăzneţ, mişelnic, umilit" (actorul fiind sfătuit însă „a-şi modera intonările, căci altfel ajunge să strige prea tare"), la Farfuridi observîndu-se „o tendinţă de exagerаţiune", Zoe vădindu-se a fi „duioasă, pasionată, vie, cînd blîndă şi rugătoare, cînd încruntată şi ameninţătoare" cu manifestări de „plîns şi rîs inconştient, spasmodic", Pristanda, „înmlădiat de atîtea încovoieri... pripit la rost ca şi la umblet", Cetăţeanul „abuzînd de sughiţuri" într-un mod prea „trivial".

[1] Vezi şi T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, Editura Minerva, 1975.

Unii din protagoniștii premierei au deținut mulți ani în șir rolurile (Iancu Niculescu l-a susținut pe Cațavencu 30 de ani, Iancu Petrescu pe Trahanache peste 40 de ani), dar afirmația că a existat un tip unic de reprezentație, parafat de autor ca atare și păstrat intact în veac, e neîntemeiată și denaturantă. Chiar la două săptămîni după premiera bucureșteană, Caragiale îl încuraja pe Anestin la Craiova să facă un Cetățean mai „treaz" ca la București. La Iași, Dandanache (C. Bălănescu) era obez, greoi, roșcovan, cu o voce calmă, clară și foarte șiret. Tot aici Pristanda — după cum relatează cronicarul G. Panu — acuza o origine țărănească imediată. Sesizat la Buzău, unde se afla (în 1895), că unii actori își făcuseră capete asemănătoare cu ale unor politicieni notorii (Cațavencu, de pildă, luase chipul lui G. Pallade, fruntaș liberal), Caragiale oprește drastic reprezentația, cu apostrofa celebră că el n-a scris „bufonerii", explicînd în continuare că aproape toți artiștii care au creat rolurile fiind morți, „orice repriză, ca să fie într-adevăr onorabilă, ar avea nevoie de o punere în scenă fundamentală". Ceea ce însuși face, în 1898, distribuindu-l în Cetățeanul turmentat pe Iancu Brezeanu, în Zoe pe Elena Levanda etc. Despre această nouă premieră s-a spus că a fost „un fel de renaștere a teatrului românesc".[1] După o săptămînă, din inițiativa lui Spiru Haret, *Scrisoarea...* inaugurează primul matineu teatrul din România (11 octombrie 1898, ora 14); aici apar și alți actori, jucînd altfel rolurile : Aristide Demetriad,

[1] Cf. Ioan Massoff, *op. cit.*

Petre Liciu, Eleonora Mihăilescu. Publicul îl ovaţionează delirant pe autor, care vine, din fundul sălii, pe scenă, pentru a-şi îmbrăţişa noii interpreţi.

În 1904, Mihalache Dragomirescu observă că noul interpret al lui Brînzovenescu, Carussy, a adus o bună notă inedită, are o paloare bolnăvicioasă, se ţine pe lîngă Farfuridi ca un convalescent (iar acesta are o vestimentaţie dezordonată), Aristide Demetriad nu-l mai face pe Tipătescu „un om iute, ci diplomat".[1] Sub direcţia lui Davila, în 1905, spectacolul Teatrului Naţional primeşte unele amendamente (în Dandanache joacă Belcot). Tot astfel şi în stagiunea 1912—1913, cînd Davila reia absolut toate piesele lui Caragiale (şi monologul *1 Aprilie*) în şir. Evident, alta a fost viziunea — dacă nu de ansamblu, măcar în detalii substanţiale — la Cluj, unde în cea dintîi stagiune a Teatrului Naţional, 1919-1920, tînărul regizor Sică Alexandrescu i-a oferit rolul Tipătescu lui Aurel Athanasescu, pe Pristanda jucîndu-l Al. Ionescu-Ghibericon, iar pe Caţavencu, N. Neamţu-Ottonel („mai mlădios, mai fricos, mai şiret" decît în interpretări anterioare). La Iaşi, Miluţă Gheorghiu făcea un Farfuridi cu glas ţipat şi chip de bufniţă, N. Şubă era un Cetăţean blajin, onctuos, cavaleros, Ştefan Dăncinescu un Caţavencu perfid, calculat şi agresiv, principala trăsătură a lui Dandanache (C. Ramadan) fiind nu abulia, ci o viclenie de pezevenghi bătrîn.

Prin urmare, unele elemente de montare şi interpretare s-au conservat — fiind însă greu de spus dacă

[1] *Critica dramatică*, H. Steinberg, 1904.

aparţia primului spectacol sau altora, mai tîrzii (de pildă, Mihalache Dragomirescu protestează, în 1908, că Brezeanu a introdus în textul Cetăţeanului replica „lasă nu-mi pupa mîna că se închide urna" pe care criticul o socoteşte vulgară şi vexatorie pentru text) — iar altele s-au modificat mereu, înnoindu-se, mutaţiile fiind evident determinate atît de noii interpreţi şi regizori, cît şi de alte concepţii de artă scenică. Dealtminteri, de aici s-au şi iscat, în perioada interbelică, repetatele discuţii asupra felului „cum trebuie interpretat Caragiale", asupra „actualităţii" şi „inactualităţii" lui, asupra „lipsei elementului pozitiv" sau a celui „naţional" — şi aşa mai departe, gesturile novatoare fiind totdeauna sancţionate de feluriţi gazetari, scriitori, artişti ca neconforme cu „tradiţia", contrarii textului, denigrînd memoria autorului etc. Din cuprinzătorul material furnizat de Ioan Massoff [1] aflăm, de pildă, că în 1935, cînd s-a reluat la Teatrul Naţional întreaga operă caragialeană, s-a stîrnit „un adevărat scandal", lucrările fiind puse în discuţie „dintr-un punct de vedere naţionalist", în seria de articole semnate de N. Davidescu în *Cuvîntul Liber*. În 1937, cu prilejul comemorării „s-a încins din nou o discuţie... asupra problemei «Cum trebuie jucat Caragiale»", generată şi de faptul că Sică Alexandrescu montase la Teatrul Comedia O *noapte furtunoasă* şi *Conu' Leonida* într-o manieră şarjată (cu Ion Iancovescu, Maximilian, Timică în travesti, Maria Filotti, Silvia Dumitrescu) un critic scriind că noua viziune e „neserioasă, mani-

[1] *Teatrul românesc*, vol. VII, 1978.

festîndu-se o caznă destrăbălată a comicului". În 1939, reluarea *Scrisorii pierdute* cu o nouă distribuţie şi o nouă scenografie, din iniţiativa directorului proaspăt numit, Camil Petrescu, care a ţinut să fie consecvent cu sine („S-au publicat prea multe articole despre «caducitatea» lui Caragiale pentru ca un fanatic admirator al lui — ca mine, de pildă, — să nu ţină să facă o anumită demonstraţie") a adus iarăşi în dezbatere „viabilitatea" comediei, precum şi schimbările de plantaţie a decorului, modificările de viziune regizorală ; Victor Eftimiu critica „decorul larg deschis, cu uşă şi geamuri în stradă." Şerban Cioculescu îşi manifesta rezerva de principiu faţă de „înnoirile regizorale prin costume şi joc" dacă acestea survin pe motivul „neactualităţii". „O *scrisoare pierdută* — remarca, întru totul justificat, criticul şi istoricul literar — nu e o comedie care datează, adică de valoare strict istorică... În costumul de la 1884 sau din 1939, Pristanda, Cetăţeanul turmentat şi Caţavencu [...] rezistă, deoarece cristalizează stări morale şi sociale de epocă, dar şi pentru că polarizează şi realităţile sociale contemporane şi mai ales fiindcă sintetizează esenţa permanentă a pasiunilor politice." Mihai Sebastian intervine în dezbatere cu un articol pamfletar (în *Viaţa Românească*) : „Dacă, într-adevăr, Caragiale este inactual, la ce bun persistenţa, îndîrjirea, furia polemică, ba chiar neobrăzarea cu care i se strigă, 27 de ani după moarte, încă o dată şi încă o dată acelaşi lucru ? Această «inactualitate» care ne obsedează, această «uitare» care nu ne lasă să dormim este o glumă fără sfîrşit în istoria noastră literară...

Dacă mai există în societatea românească de azi Caţavenci, Brînzoveneşti, Cucoane Zoiţice, Trahanachi şi Dandanachi, este, pentru soarta operei lui Caragiale, cu totul indiferent. Ceea ce este însă sigur e că ei există în această operă, că sînt acolo vii şi că, în cadrul ei, rămîn pentru totdeauna nepieritori"...

Unele aspecte ale spectacolului (decorul sărăcăcios, vestimentaţia rudimentară, figuraţia puţină, şarja caricaturală, femeile din manifestaţia finală făcînd bezele spectatorilor) deveniseră şi ele la un moment dat „tradiţionale", deşi proveneau din inerţii artistice şi administrative şi deşi contraveneau flagrant spiritului piesei.

În stagiunea 1911/1912, cronicarul dramatic Tudor Arghezi menţiona, cu prilejul „tristei sărbătoriri" a dramaturgului, că „piesa n-a fost jucată bine decît în anume clipe. Multe subţietăţi, ironia cea mai impalpabilă dispar. Inegalitatea dintre talent şi inteligenţă nu poate reda pe Caragiale. Cutare artist cu nume şi talent înţelege numai vulgaritatea tipului cutare, pe care o interpretează cu exagerare şi rămîne închis în simpla lui înfăţişare materială" [1]. Astfel că atunci cînd mişcarea, plantaţia scenică, ticurile parazitare au început să deterioreze grav spectacolul, s-au auzit glasuri cutezătoare pledînd pentru adecvarea sa la gustul vremurilor noi. În 1924, cronicarul Camil Petrescu, elogiind comedia, în care „replicile, toate parcă sînt cele mai extraordinare sinteze artistice dintre multele cîte s-au scris pentru teatru", apreciind interpreţii (Brezea-

[1] *Scrieri*, vol. 28, Editura Minerva, 1975.

nu, Morțun, Ion Manu, Petrescu) nota net : „E locul să amintesc însă că e absolut necesar ca direcția teatrului să încerce să formeze o nouă echipă dintre cei tineri și asta atîta timp cît încă sînt în viață cei care au creat aceste roluri“ [1]. Și Liviu Rebreanu se gîndea, în 1941 (la jubileul de 300 spectacole — precedat de o causerie a lui Brătescu-Voinești) că piesa „ar avea mult de cîștigat pentru spectatorii de azi, dacă s-ar încerca să se adapteze stilului dramatic actual [...] Textul, respectat cu sfințenie, poate fi realizat scenic într-un stil modern, prin care să se sublinieze mai puternic substanța comediei. Asemenea experiență [...] ar avea multe șanse să stîrnească mare interes și să dovedească mai eclatant eterna actualitate a *Scrisorii pierdute*“ [2].

Asemenea experiență avea însă să se întreprindă de abia în 1948, în condițiile noi ale teatrului românesc — cînd Sică Alexandrescu și strălucita echipă de la Teatrul Național construiră o montare radical nouă. „În măsura în care o putem reconstitui — va afirma mai tîrziu Sică Alexandrescu — am ținut seama de contribuția regizorală a lui Caragiale, dar și pentru precizarea temeliei ideologice am recurs tot la sprijinul părintelui *Scrisorii pierdute*... Spectacolul pe care l-am realizat atunci se joacă și azi, bineînțeles, împodobit cu anumite amănunte ce i-au fost adăugate de cîte ori a fost reluată piesa.“ [3]

[1] *Opinii și atitudini*, E.P.L., 1962.
[2] *Opere alese*, vol. V, E.P.L., 1961.
[3] Vezi *Viața Românească*, nr. 6/1962.

Totuşi acel spectacol însemna nu numai continuarea unor modalităţi păstrate ci, dimpotrivă, şi un moment de discontinuitate, novator, căci ambitusul hermeneutic al noii montări era considerabil, fructificîndu-se în exegeza prealabilă toate cunoştinţele cu privire la epoca lui Caragiale, substanţializîndu-se comedia şi direcţionîndu-se satira, ridicîndu-se, sub toate aspectele, cota socială a personajelor şi restituindu-li-se umanitatea complexă, simplificată anterior pînă la unele scheme teatrale ale comicului etern. Douăzeci de ani mai tîrziu, regizorul însuşi avea să noteze, cu dreptate : „Diferenţa dintre spectacolele Caragiale de azi şi cele din trecut e enormă [...] Caragiale, pe atunci, mare lucru nu putea să facă". Premiera din 1949 a fost un veritabil eveniment, o adevărată redescoperire, întîmpinată cu cea mai francă adeziune de toată critica nouă, evident nu fără scepticismele conjuncturale, de sorginte extraartistică, cu care operau cronicarii unor publicaţii inaderente la cursul revoluţiei culturale.

Revista *Flacăra*, prin cronica lui Geo Dumitrescu, semnala adevărul esenţial că „Pînă ce ultimii mari «onorabili» ai vieţii noastre politice [...] au părăsit scena pentru a intra în întunericul meritat din plin, *Scrisoarea pierdută*, cu satira ei vehementă, cu rechizitoriul ei energic şi uman, a operat pe viu în societatea noastră, a beneficiat de o semnificaţie şi de o eficienţă în plus, în ciuda interpretărilor deformate care i s-au dat. Noua ei reprezentare [...] sărbătoreşte însăşi trecerea eroilor lui Caragiale în tărîmul trecutului, marchează, din acest singur punct de vedere, însăşi «inactualitatea» capodoperei marelui nostru dramaturg,

fără a atinge cu nimic — ba chiar sporind — valoarea ei de document social, inepuizabila ei valoare artistică, puternicul sens moral al criticii sale și, prin toate acestea, însăși valoarea ei luptătoare [...] Ea ne este prezentată pentru prima dată într-o versiune curată [...] care lichidează hotărît, în bună măsură, tradiția de șarjă comică ieftină, de bufonerie și diversiune..." Regizorul avea să puncteze și el, nu o dată, faptul că păstrînd o tradiție viabilă, el fusese, în același timp, nevoit să respingă alta, denaturantă, deoarece „în mai toate interpretările din trecut s-a pus accentul din ce în ce mai mult pe «prost» și din ce în ce mai puțin pe «canalie»".

Spectacolul din 1949 n-a fost însă niciodată fixat într-un chenar definitiv. Din motive bine chibzuite, iar alteori din inexorabilități ale destinului, el a fost revăzut mereu, schimbîndu-se, la un moment dat, chiar elemente importante ale cadrului plastic — în sensul unei stilizări a amănuntelor de epocă. S-a modificat, de mai multe ori, distribuția. Oricît ar dori un regizor să conserve interpretarea unui anume rol în dispozitivul scenic statornicit, actorul inedit aduce în acest rol — chiar dacă, prin absurd, nu s-ar strădui decît să-și mimeze perfect antecesorul — o altă manieră, alt conspect personal, altă fizionomie, stabilind, neîndoios și o altă calitate a comunicării cu partenerii. După ce l-a jucat Al. Critico — un Tipătescu irascibil, nestăpînit, veninos sarcastic — personajul, încredințat lui C. Bărbulescu a devenit surîzător, manierat, afabil, ironic, violent în cuvinte, dar stăpînit în gesturi, amant de salon al doamnei și răsfățat al întregii fa-

milii Trahanache. După Ion Talianu — care dăduse un profil onctuos-levantin lui Caţavencu — Niki Atanasiu a configurat un arivist pletoric, de o demagogie funambulescă, iar după el Dem. Rădulescu a făcut din avocatul provincial un savuros cretin cu ifos, permanent vexat, cu o sinceră, excelentă părere despre sine. Zoe, creată admirabil de Elvira Godeanu, a căpătat altă alură în, excelenta şi ea, compoziţie a Cellei Dima, ca să arate cu totul altfel, chiar şi sub regim temperamental, în interpretarea ulterioară dată de Carmen Stănescu. Cît despre Dandanache, e cert că prin creaţia lui Birlic şi prin cea a lui Radu Beligan s-au realizat două tipuri atît de diferite şi cu sisteme de relaţii scenice atît de diferite, încît părea a fi vorba de două personaje distincte.

În 1956, revăzînd spectacolul în pregătirea turneului la Paris, regizorul i-a alertat pînă într-atît ritmul, încît în marea sală a Teatrului „Sarah Bernhard" durata reprezentaţiei a fost de numai o sută douăzeci şi cinci de minute — fără să se fi omis nici o replică şi nici o scenă. Ca martor ocular şi auricular al acelui triumf memorabil, în cadrul Teatrului Naţiunilor, pot afirma că eu însumi am fost surprins de celeritatea peripeţiilor ce nu afectau însă distincţia comportării şi rostirii. Aşadar, ceea ce spectatorii văd azi nu mai e ceea ce s-a văzut acum douăzeci şi cinci de ani (o comparaţie elocventă ar oferi vizionarea filmului-spectacol semnat de Victor Iliu şi Sică Alexandrescu), refacerile succesive nemodificînd conceptul care a prezidat procesul de creaţie, nici bazele structurii scenice, ci ameliorînd neobosit gradul de concordanţă a operei

scenice cu evoluţia gustului. Acesta e dealtfel şi înţelesul în care Teatrul Naţional — şi, împreună cu el, cele mai bune teatre ale ţării — *creează tradiţie* : nu evocînd formal, prin gesturi fals pioase şi fraze de suvenir, traseele vechii literaturi, ci descoperind mereu consonanţa cu prezentul a virtuţilor ştiute, valenţele sociale, umane, artistice ale scrierilor de demult, în epoca noastră, rectificînd şi înnoind necontenit ceea ce, odată găsit, capătă patină şi, prin aspecte mai largi ori prin detalii, începe a face opinie separată faţă de contemporaneitate, armonizînd datele imuabile cu schimbările efectuate din imperioasă necesitate estetică, *clasicizînd* astfel şi spectacole. Expresia, azi curentă, că *O scrisoare pierdută*, în formula generală din 1949, e un spectacol clasic are deplină temeinicie.

Montări într-o optică personală, diferite de cea bucureşteană, au încercat Marin Iorda la Craiova, Radu Stanca la Sibiu, Horea Popescu la Timişoara. În 1961, Ion Finteşteanu a creat cu studenţii săi de la Institutul „I. L. Caragiale" un altfel de spectacol, tendinţa afirmat-novatoare exprimîndu-se în dezvăluirea altor (sau şi a altor) trăsături ale faimoaselor personaje. Unele momente consacrate ca tradiţionale erau păstrate şi aici : plantaţia decorului, întîlnirea dintre Tipătescu şi Caţavencu, intrarea şi ieşirea din scenă a cuplului Farfuridi-Brînzovenescu, masca şi pendulaţiile Cetăţeanului turmentat (acesta chiar imitat, pînă la despersonalizare după Costache Antoniu, interpretul rolului de la Naţional). Dar, în ansamblu, spectacolul studenţesc nu semăna cu acela de la Naţional. De-

corurile erau desenate caricatural, costumele clovneşti, stilul de farsă veloce, atmosfera burlescă. Adunarea electorală din actul al III-lea avea loc nu numai pe scenă, ci şi în sală. Pe scenă, doar biroul prezidentului, tribuna oratorilor şi cîteva scaune pentru venerabilii ambelor tabere, iar în fosa orchestrei şi în primele rînduri ale sălii, participanţii la adunare, astfel că adresîndu-li-se lor, candidaţii se adresau de fapt publicului. În această ambianţă, înfruntarea — din pauza reuniunii electorale — dintre Caţavencu şi Farfuridi căpăta o culoare nouă şi era străbătută de o undă de mister. În actul al IV-lea, mulţimea, care venea din culise, încolonată, în frunte cu un pluton de poliţişti ce dădeau tonul uralelor, şi cu muzicanţii, descindea de pe scenă în sală, toasturile erau rostite către sală, personajele arătau, parcă pentru prima oară, *faţa* întreagă.

Caţavencu (Jorj Voicu) era aparent logic în ceea ce spunea ; în discursul de la Adunare el părea a gîndi şi expune cursiv, lejer, dar ridicolul demagogiei sale era cu atît mai pronunţat şi comicul atitudinilor mai subliniat. Farfuridi (Constantin Răşchitor) îşi dezvolta argumentele întortocheat, îngăimat, gîfîit, cu atîta chin şi sudoare, încît odată cu strigătul final... leşina în braţele fidelului amic politic Brînzovenescu. Zoe (Dorina Lazăr) se vădea a fi omul cel mai hotărît, mai autoritar şi mai brutal din piesă, micile alinturi şi răsfăţurile simulate evaporîndu-se iute, schimbate cu ordinele ferme date lui Pristanda, cu protestul dur adresat lui Fănică, cuvintele stropşite aruncate lui Trahanache, gesturile unei mame care-şi pune la punct co-

pilul speriat. Dandanache, „candidatul de la Centru" (Marin Moraru), era nu numai un bătrîn senilizat şi rău, ci şi un cîrcotaş arogant, purtînd întreaga aroganţă a cinului său de boierie şiclită. Întrebarea : „Se putea... se remîi fără coledgi ?" era formulată iritat, în ideea că un răspuns negativ ar fi imposibil, iar persoana ce l-ar îndrăzni totuşi ar trebui reprimată. În jocul tînărului actor, pauzele în vorbire exprimau manifest cecitatea mentală absolută. Unele inovaţii timide, mai sărace (reflectorul decupînd inscripţiile de pe uşi, înainte de adunare, proiecţiile pe cortină, schimbarea decorurilor la vedere, muzica transmisă la megafon) nu mai adăugau nimic esenţial. Satira însă vibra tăcută şi pură în aerul încărcat de machiaverlîcuri.

În prima jumătate a veacului nostru comedia a fost puţin reprezentată în alte ţări. După informaţiile lui Ioan Massoff, ea s-a jucat în 1932 la Sofia şi în 1937 la Praga (cu costume împrumutate de la Bucureşti). După alte surse s-ar fi reprezentat şi în Germania.[1] Senzaţionala-i carieră internaţională din ultimul sfert de veac, piesa şi-a început-o pe scene străine care, fie reproduceau destul de fidel montarea Teatrului Naţional, fie erau înrîurite vizibil de concepţia ce guvernase această montare ; Sică Alexandrescu a fost invitat s-o monteze la Lodz, Anvers, Tampere, Rotterdam şi şi-a respectat pretutindeni, în cea mai mare măsură, ideea scenică iniţială. De la un moment dat însă, co-

[1] În *Welttheater lexikon*, Henschelverlag, 1977, se afirmă că piesa a fost pusă în scenă în 1943, la Berlin, de Ioana Maria Gorvin.

media a început să circule singură prin lume datorită unor bune traduceri și să fie preluată, cum era firesc, ca o operă fundamentală a literaturii universale, care se cere interpretată. În 1955, mica trupă de la Théâtre de Poche a creat un spectacol de condiție modestă (sala avea 80 de locuri, iar scena vreo șase metri pătrați), dar total diferit de accepțiile scenice anterioare. La întîlnirea cu actorii și cu regizorul Marcel Cuvellier (o relatare mai largă asupra acestei întîlniri, în cartea mea *Teatrul Național la Paris*, 1957), am aflat, în multe amănunte, că adunarea electorală se ținea cu sala, spectatorii consimțind tacit și cu bucurie să se constituie în partizani și adversari ai oratorilor ce le vorbeau de pe scenă, ba chiar, uneori, și încăierîndu-se între ei, în maniera comediei italiene. Pristanda nu era deloc servil față de Tipătescu, socotindu-se și el o forță a județului. În cuplul Farfuridi-Brînzovenescu domina cînd unul, cînd altul. Trahanache nu arăta deloc senil, ci șiret și tenebros, cunoscînd relațiile adulterine ale soției dar prefăcîndu-se a le ignora. Zoe era foarte tînără și ambițioasă.

Doi ani mai tîrziu, la Budapesta, la Teatrul „Petöfi", am văzut o altă montare, neobișnuită, în alb și negru. De un mare rafinament plastic, într-o ambianță voit funerară — nu numai prin colorit, ci și prin coroanele cu panglici de pe scaune, prin sugestia de sicrie pe care o dădeau unele mobile, prin elementele de doliu din recuzită. Mărturia regizoarei, publicată în caietul-program, lămurea că montarea urmărește desfășurarea, într-un spațiu-cavou, al unei lumi definitiv îngropate. Fiecare personaj apărea, înainte de a se ivi

propriu-zis în scenă, după o perdea, în umbră chinezească, însoțit de un laitmotiv muzical. Ghiță nu umbla cu sabie, ci cu o flintă ruginită, prelungită printr-o imensă spangă. Trahanache era un mic burtă-verde între două vîrste ; interpretul, un admirabil actor comic, Peti Sandor, avea ample, nebănuite resurse umoristice. Tipătescu evolua în pași de dans și-i făcea lui Ghiță socoteala steagurilor cu creionul pe hîrtie, enervîndu-se de contrazicerile aritmetice și rupînd, iritat, fila cu adunarea. Farfuridi și Brînzovenescu soseau în binom, în același pas, își înfigeau umbrelele, cu vîrful ascuțit, în podea, agățau jobenele pe mînere și se aruncau brusc sub masă, în căutarea documentelor compromițătoare. Foarte nostimă era apariția lui Cațavencu ; la închisoare i se luaseră bretelele și șireturile de la pantofi, astfel că acum, perorînd prin salonul prefectului, își pierdea din cînd în cînd încălțările și era într-o primejdie asemănătoare și în ceea ce privește pantalonii. Masca Cetățeanului turmentat amintea de Chaplin. Un moment de mare comedie realiza Trahanache în actul al III-lea : văzînd că Farfuridi nu catadicsește să-și scurteze discursul, îngenunchea în fața lui, cu mîinile împreunate a rugăciune : „Mă rog, dacă mă iubești, fă-mi hatîrul..." Deși reprezentația lua o turnură prea bufonă, am avut impresia că spectatorilor nu le rămîneau străine sensurile fundamentale ale piesei.

În Japonia, spectacolul (1962) era transferat cu atîta subtilitate în registru contemporan, încît participarea

publicului devenea extrem de vie — după cum povesteşte regizorul Koji Ozaki. Publicul se înveselea grozav, „părîndu-i-se că autorul descrie nu evenimente din secolul al XIX-lea, ci din Japonia timpurilor noastre. S-a rîs cu hohote în tot actul dezbaterilor politice din Primărie, deoarece, recent, avuseseră loc, în campania de alegeri municipale de la noi, incidente similare". Cum am mai amintit, din cronica ziarului atenian *Kathimerini* (1964), reieşea că reprezentaţia atenianã îl situa într-un plan avansat de atenţie pe apropritarul ebrietat: „Dl. Becas, regizorul spectacolului, a jucat şi rolul, în text episodic, al Cetăţeanului turmentat, dar prin interpretare ne dăm seama, treptat şi cu surprindere, că acesta e un rol-cheie pentru înţelegerea exactă a subiectului şi tendinţei lui Caragiale". Printr-o ingenioasă idee regizorală, personajul apărea, mut, de mai multe ori decît e prevăzut în piesă, trăgînd cu urechea pe la uşi, luîndu-şi, precaut, măsuri pentru a verifica adresa şi pentru a-şi pregăti întîlnirile cu „andrisantul". La Televiziunea franceză, regizorul Jean Prat a stilizat personajele, decorurile şi costumele — după propria-i declaraţie-prefaţă — „în aşa fel, încît eroii să apară deopotrivă ridicoli şi odioşi. Bărbaţii — cu bărbi, peruci, postişe enorme, femeia în coafură asemănătoare. Am vrut să obţin atmosfera unui joc de marionete. La această abstractizare voluntară a realităţii am adăugat multă mişcare, accentuîndu-se, cred, pe această cale, latura bufonă a unor oameni politici în luptă cu instituţii noi, a căror manipulare şi funcţionare le ignoră". În „Teatrul Camerei Verzi" din Manchester, întrunirea electorală se desfă-

șura de la început într-un asemenea tumult, încît nu mai încăpea în scenă, revărsîndu-se în sală, peste spectatori, ca o avalanșă. Premiera turcă excela prin aerul amenințător și oarecum misterios al mai tuturor personajelor, bănuitoare, agresive, pîndindu-se unul pe altul în timpul dialogului. Adversarii politici ai prefectului năvăleau în casa lui Tipătescu cu intenția vizibilă de a-l lua la refec ; în timpul discursului lui Cațavencu, inamicii se strîngeau în cerc, în jurul lui, din ce în ce mai amenințători, Tipătescu și Zoe se aruncau furioși și disperați asupra inocentului Cetățean, care se speria de moarte, crezînd că vor să-l gîtuie. Într-un spectacol polonez, Tipătescu îl aștepta pe Cațavencu într-o ciudată pelerină neagră, și-l asalta cu o floretă, Zoe interpunîndu-se între duelgii. Interpretul moscovit al lui Trahanache era bondoc, chel, foarte iritabil, astmatic, supărat pe toată lumea. La Roma, prefectul era de o eleganță aristocratică, purtînd monoclu, avînd o permanentă atitudine sfidătoare. [1]

Probabil că spectacolele indiene, braziliene, iugoslave, portugheze și altele — despre care deținem informații fragmentare — au descoperit fie ipostaze scenice noi ale unor eroi, fie situații noi, fie relații inefabile cu condiția etnică, formația culturală a publicului lor și contextul teatral specific, căci plurivalența unei atari creații e, practic, incomensurabilă, iar catenele de asociații posibile, infinite.

[1] Datele, din numărul special al *Contemporanului* închinat lui Caragiale, ianuarie 1962.

Iar în ce privește stilul, el nu poate fi veșnicit și universalizat, nu există o tradiție interpretativă canonizabilă, n-avem cum să propunem tuturor epocilor și generațiilor un model față de care orice abatere să apară ca impietate. Justificînd continua schimbare de perspectivă asupra vechilor piese pe care le înscenează, ori criticînd fixismul în materie, Peter Brook avansa ideea că orice credință într-o tradiție a interpretării constituie o erezie fundamentală. Apreciind „tradiția interioară" ca un semn de continuitate — înțelegînd prin aceasta fidelitatea față de gîndirea autorului — ilustrul regizor britanic postula că „tradiția exterioară" e dăunătoare ; modul de a povesti și de a vizualiza se modifică necontenit, în raport cu cel puțin doi factori hotărîtori : epoca și locul reprezentării.

Stilul însuși nu e reproductibil, nu cred că cineva s-ar mai încumeta să joace azi rolurile istorice cu inflexiunile vocale ale actorilor romantici, sau rolurile comice cu efectele bufe și în evoluțiile solistice ale interpreților din secolul trecut.

În ianuarie 1972, la a o sută douăzecea aniversare a nașterii lui Caragiale, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" a prezentat o nouă versiune scenică a *Scrisorii pierdute*. Inițiativa era justificată din toate punctele de vedere. Trecerea timpului ridase întrucîtva spectacolul Naționalului care, văzut de toată lumea, practic nu se mai juca, figurînd doar în repertoriul permanent. Teatrele din celelalte orașe nu mai jucau nici ele comedia sau o montau, cînd și cînd, în manieră epigonică. Teatrul „Bulandra" făcuse o experiență stră-

lucită cu revalorizarea farsei *D-ale carnavalului* și dispunea de o trupă tînără de comedie, cu valori certe pentru întreaga distribuție.

Spectacolul a stîrnit un interes cu totul deosebit încă din fazele de pregătire, sala fiind mereu populată la repetiții, presa interogînd cu insistență realizatorii asupra intențiilor lor, actorii lucrînd cu vădită emoție și cu sentimentul că asigură un *schimb* necesar pentru marea echipă a Teatrului Național ; evident, și cu răspunderea unei reprezentații ce trebuia să însemne, la rîndul ei, un etalon pentru multă vreme.

Atît regizorul, cît și actorii afirmau cu tărie că nu pornesc la o competiție cu vechile reprezentări și își exprimau, cît mai clar cu putință, și cît mai tare, respectul față de antecesori. Dacă rezultatele nu vor semăna — spunea Liviu Ciulei — nu va fi din cauză că am vrut să facem „neapărat altceva... N-am vrut să facem altfel, ci, cel mult, la fel de bine [...] Lucrînd și noi la descifrarea textului am descoperit, ajutați de o optică contemporană, relații, stări și determinări poate noi [...] Am căutat să ne ferim de un singur lucru, devenit tradiție în spectacolele de pînă acum. Ne-am ferit de replicile ajunse «bun public» însoțite de o exprimare sonoră tipică". Dar, adăuga numaidecît regizorul și scenograful, „Nu cred că este vorba de o viziune «nouă», în sensul în care ne-am obișnuit cu această formulare. O *scrisoare pierdută* este turnată într-un tipar atît de perfect, încît pentru a putea spune că avem o viziune nouă ar trebui spart acest tipar, imaginînd, dacă am fi în stare — lucru puțin probabil — o nouă formă tot atît de perfectă [...]

Noi am arătat o imagine pe care ne-am făcut-o noi, imagine reieșită dintr-o analiză nu numai conștiincioasă, dar și pasionată a acestui text perfect, imagine pe care am dorit-o exprimată cu o claritate maximă..."

În declarațiile lor, principalii interpreți nu făceau notă disonantă : „...fiecare generație de actori români are datoria de a studia această formidabilă comedie" — opina interpretul lui Cațavencu, Octavian Cotescu — dar „cu dragi emoții și respectuoase răspunderi față de acei care înaintea noastră au dat și dau viață cu o asemenea forță artistică personajelor *Scrisorii...*" Dem. Rădulescu, care interpreta, concomitent, rolul lui Cațavencu la Național și rolul lui Farfuridi la „Bulandra", mărturisea : „...amîndouă rolurile îmi sînt la fel de dragi și voi încerca să mă încadrez cu devotament în ambele spectacole". Deși pornea cu ideea că îl va detașa pe Pristanda al său de modelul preexistent („încerc să întruchipez un Pristanda mai puțin pitoresc, care să nu suscite în nici un caz compasiune. Acelui Pristanda, aproape simpatic și aproape inocent prin iresponsabilitatea lui, cu care s-a obișnuit publicul, vreau să-i substitui... un Pristanda odios, rău, slugarnic, necinstit și laș..."), Ștefan Bănică nu aducea, în scenă, o imagine total diferită de cea cunoscută. O formulare inedită dădea Toma Caragiu lui Tipătescu, socotindu-l „...un tînăr Trahanache, mult mai rău și mai abil", probabil „fost june ofițer, comandant de garnizoană într-un orășel de provincie, participînd la balurile date de notabilitățile locale, unde a cunoscut-o pe Zoe, care l-a atras — și de care s-a amorezat. Apoi

s-a apucat să organizeze partidul farfurizilor şi brînzovenestilor." [1]

Spectacolul avea să reflecte, într-adevăr, întocmai, stima evlavioasă faţă de reprezentaţia clasică şi efortul novator dictat de exegeza literară şi scenică a regizorului, de condiţiile istorice moderne, de gustul şi sensibilitatea publicului românesc din al treilea pătrar al veacului douăzeci, semnificînd o jumătate de pas înainte în transmutarea scenică a piesei în epoca modernă — dar într-o mişcare originală decisă, probabil ireversibilă, într-o perspectivă schimbată asupra personajelor, cu accentul pus categoric pe „rapacitatea unei lumi" în care domină „prioritatea intereselor personale sub scuza permanentă a interesului general, cu o precizare de clasă, de categorie socială" (Liviu Ciulei).

Coincidenţa aniversară a dat premierei — şi aşa aşteptată cu enormă curiozitate — o aură aparte. Criticul şi istoricul literar Şerban Cioculescu a rostit un cuvînt introductiv, după care spectacolul şi-a etalat surprizele sale într-o emoţie care era şi a sălii, înţesate de lume, şi a actorilor, rîsetele şi aplauzele avînd aici, pentru toţi cei prezenţi, şi o binefăcătoare funcţie de detentă nervoasă.

Succesul a fost extraordinar. Reluată, în seara următoare, şi la Naţional, piesa a fost asaltată de public, ca niciodată, în ambele săli, acesta dorind să compare pe cont propriu şi să-şi facă propria sa părere.

[1] Pentru mărturiile de creaţie ale regizorului şi interpreţilor, vezi *România literară* din decembrie 1971 şi ianuarie 1972.

Critica nu a întîrziat să-i ofere sprijin integral în cristalizarea acestei păreri. *România literară* observa că noul regizor al *Scrisorii pierdute* „a încercat să descifreze altfel piesa lui Caragiale" precizîndu-se că operaţiunea s-a făcut „cu discreţie", „ba chiar cu o anume timiditate", efortul regizorului fiind „de a reduce din importanţa acordată prin tradiţie virtuozităţii actoriceşti în favoarea unui spor de conştiinţă faţă de nuanţele psihologice", noua montare fiind declarată „un spectacol necesar". „Nu aşteptam de la noua montare un punct de vedere cu desăvîrşire nou — afirma tînărul Marius Robescu (în *Luceafărul*) — şi nu ne-am înşelat..." Totuşi, spectacolul aduce „o contribuţie excepţională [...] nu în planul zugrăvirii caracterelor [...], ci în ambianţa morală dedusă fără greş din chiar «natura morală» a personajelor. Litera lui Caragiale este depăşită fără a fi contrazisă şi decorurile, de o somptuozitate care sugerează totuşi precaritatea, ni s-au părut, pentru pomenitele personaje, cadrul ideal." Un articol al scriitorului Eugen Barbu atrăgea atenţia că e totuşi „marele meci Caragiale dintre teatrele «Bulandra» şi Naţional. Două stiluri, două echipe formidabile de actori, o idee foarte bună : valorificarea textelor clasice prin concurenţă !", rămînînd în discuţie „lipsa de omogenitate a acestui ansamblu de soliști strașnici, prelungirea spectacolului cu un timp nepermis prin conturarea numerelor individuale şi scenografia răutăcios-insinuantă a aceluiaşi Ciulei, căruia i se poate reproşa şi un anumit naturalism dus pînă la vulgaritate în ultima scenă. Cu toate aceste rezerve,

îmi permit să spun că spectacolul e memorabil [...] un eveniment cultural [...]". Pentru Radu Popescu (*România Liberă*) spectacolul se desfășura „sub semnul unei incontestabile incertitudini, sub semnul uneori prea vizibil al inegalității, instabilității și neîncheg ării", inovația manifestîndu-se „în direcția unei vulgarizări, dacă nu a unei vulgarități", el avînd „în mod egal și momente de strălucire", criticul fiind însă singurul care aprecia „zădărnicia esențială" a efortului artistic, într-un vitejesc și, evident, tot atît de esențial zadarnic antagonism cu toți colegii și cu toți spectatorii. Traian Șelmaru (*Informația Bucureștiului*) îi prevedea noii montări rămînerea „în repertoriul permanent, alături de memorabilele interpretări Caragiale", „marcînd nașterea unei noi mari echipe", „caracterul novator al spectacolului derivînd — oricît ar părea unora de ciudat — din fidelitatea față de text [...]". În cronica din *Săptămîna culturală a Capitalei,* Dinu Săraru afirma că „Liviu Ciulei acceptă hotărît, fără prejudecată, cu o excepțională intuiție artistică, datele fundamentale ale spectacolului Sică Alexandrescu, pentru a le interpreta în opera sa din perspectiva exegetului contemporan care-și permite obiectivitatea și distanța critică", acesta fiind „principalul merit inovator al *Scrisorii* sale". Spectacolul se demonstra a fi „o operă de virtuozitate regizorală și actoricească [...] demnă și capabilă să înfrunte timpul, o operă care continuă marea tradiție a teatrului românesc". Încercam, la rîndul meu (în *Contemporanul*), să definesc originalitatea montării, precizînd că deși aspirația evidentă spre stil nu

s-a realizat plenar, novatorismul spectacolului e de substanță, viziunea potențînd într-un mod nou veselia uriașă și satira colosală a piesei.

Dealtminteri, aceasta era întrebarea care, în mod firesc, se isca în clipa cînd, în condițiile existenței unei opere scenice prestigioase, se ivea alta, generată de aceeași piesă : e originală ? Și, în caz afirmativ, prin ce e originală noua creație ? Tudor Vianu ne sfătuiește să deslușim originalitatea în notele ei constitutive : în primul rînd să observăm dacă lucrarea artistică are *noutate* — iar aceasta avea, și prin aceea că toți interpreții prezentau, biologic și temperamental, alte date decît antemergătorii, de asemenea propuneau alte idei privitoare la făpturile piesei și alte detalii definitorii ; după cum regia, preluînd unele raporturi tradițional statornicite între eroi, pe altele le schimba — poate încă timid, dar clar — punctînd ambianța cu elemente inedite. De pildă, oamenii erau mai decis implantați în mediul lor natural și social, iar acest mediu era mai suculent descris în realismul său de trivialitate spoită : Tipătescu se bărbierea, natural, ascultînd pitorescul raport al polițaiului, se consumau șerbeturi roze și se beau cafele din cești minuscule, relațiile erotice între prefect și Zoe, oricum deloc serafice, căpătau o notă lubrică pronunțată, Dandanache venea de pe drum albit de pulbere — efect foarte plauzibil, după cinci poștii — camerele erau de lemn traforat cu lambriuri și coloane grele, în culoarea cerii, mesele ornate cu îngerași, vitraliile tricolore, interiorul îmbîcsit de fotolii, canapele înalte, balansoare, ghivece și un enorm

cap de cerb. Banchetul final, organizat senzațional, în curtea lui Trahanache, cu toată protipendada pe scaune și toți clienții politici în picioare ori prinși în sîrbă, fluturînd clondirele deasupra capului, era un chiolhan cu cărnuri aburinde, într-un simbol transparent al fripturismului general ce pusese în mișcare toată această faună vorace.

A doua notă alcătuitoare a originalității ar fi *ineitatea*, adică ceea ce nu e achiziționat, ci înnăscut, și era limpede pentru spectator că toți interpreții își încordau cu cea mai mare energie facultățile creatoare bine cunoscute (era vorba de o echipă absolut remarcabilă de talente comice) pentru a configura tipurile în autenticitatea lor. Dacă afirmăm că un personaj caragialean este o personalitate puternică din unghi literar, admitem totodată că e și plurivalent din punct de vedere scenic și că deci orice reprezentare creatoare a sa îi poate descoperi noi trăsături reprezentative, fără a fi, prin aceasta, prohibitivă față de cele anterioare. Îi vedeam deci, acum, mai puțin benigni și mai gravi în raport cu țelurile cupide, mai concentrați și mai lucizi, mai puțin ridicoli prin limbajul caricat și automatismele de gîndire și mai profunzi în efortul comic, de disimulare a perversităților și ferocităților. Tipătescu se arăta iute, agasat, atroce, cînd striga „o să-i rup oasele mizerabilului", îl credeai c-o poate face, și Cațavencu avea, prin urmare, toate motivele să sară la geam, văzîndu-l dezlănțuit și congestionat, ca să țipe „prefectul asasin" ! (deși, după toate probabilitățile, el deschidea nu fereastra dinspre stradă, ci aceea dinspre toaleta din casă). Dar cînd Prefectul ducea tra-

tative cu hrăpărețul jurnalist, se înfățișa onctuos și simplu ; cu Zoe era supus, împotrivindu-se plîngăreț ori disperat și pliindu-se nefericit capriciului ei, mascînd ca un băiețandru încurcătura față de Trahanache, scotocindu-se aiuristic în buzunare, arătîndu-se ironic și rîzînd chiar cu poftă, contaminat fie de Dandanache, fie de Cațavencu — ba și cu el împreună — interpretul, Toma Caragiu, izbutind pentru prima oară să confere umor personal acestui personaj îndeobște necomic, integrîndu-l adică mai hotărît în tipologia comediei. Și tot astfel, Cetățeanul turmentat, realizat savuros de Aurel Cioranu, nu ca un dulce năuc, ci, mai aproape de caracterizarea ce i-o face prefectul („Canalie !) și de cea pe care i-o creionează autorul însuși : „Tipul revoltător de trivial [...] respingător alcoolic [...] real înjosit [...] bețiv josorît de cîrciumă [...] mistificat" care aspiră și el, în felul lui, la o altă identitate socială, regia dîndu-i dreptul să țină și el alegătorilor, în adunarea din actul trei, în spațiul gol din fața tribunei, propriul lui discurs, alcătuit din vocabule disparate, interjecții și frînturi nedigerate, parodistice, din elocința cațavenciană.

Originalitatea poate fi recunoscută și în *spontaneitatea* creației — spunea mai departe Tudor Vianu — prin nesocotirea unor antecedente estetice normative — și, într-adevăr, tipul rezumativ și sintetic al lui Dandanache era o creație insolită. În viziunea surprinzător de comică a actorului Liviu Ciulei, acest bătrîn degenerat, macerat de vicii bizantine și îmbălsămat în parfumuri fanariote, graseind și plutind în redingota de satin negru, nu era un oarecine, ci mlădița

veştedă a unui arbore genealogic impunător, de mare familie ciocoiască, cumulînd de la „patruzsopt" încoace toate neruşinările unor manevre unsuroase şi agresive, impopulare şi perfide, tipul cucerind astfel o cotă nouă de adevăr politic în detestabila ierarhie a puterii satirizată de Caragiale.

În sfîrşit, vom putea certifica drept originală noua operă scenică dacă ea va izbuti a-şi demonstra valabilitatea în plan axiologic — şi cred că această demonstraţie era făcută, chiar dacă nu pe de-a-ntregul, prin raportare la valoarea intrinsecă a piesei aşa cum a fost ea determinată de îndelungi şi multiple comentarii literare. Machiavelul intrigii era, desigur, Zoe, cea care poate hotărî ca judeţul întreg să lupte pînă şi „împotriva guvernului" ca să-i salveze ei „onoarea" şi care, în alt moment, e preocupată de „ce va zice guvernul" (deoarece acesta fusese asigurat că totul va decurge „în linişte"). Rodica Tăpălagă îşi construise prea mozaicat rolul, din prea multe izbucniri, tăceri şi tranziţii vocale, dar, în actul patru, Zoe izbutea admirabil să se autoexprime, prin vulgaritatea comprimată în dantele roz (dar dîndu-şi în petec în sforţarea de a ridica mereu corsajul cu fandări de şold) şi totodată să exprime realitatea „damei voalate", instrument politic tipic al intereselor de clan burghez (toate femeile lui Caragiale sînt în fond vulgare — zice G. Călinescu)[1]. Generatorul intrigii e Caţavencu — şi în spectacol era realmente —, nu un avocăţel agramat

[1] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent.*

și țanțoș, ci o lichea versată, al cărei discurs lătrător era rostit acum cu interesante interogații către sală, explicativ și, în esență, cu seriozitate și convingere ; arăta a „personaj viu" — cum pretinde Ibrăileanu [1] — învederînd, în sinteza-i de lăcomie, gargariseală, înverșunare (încerca din nou să-i fure pălăria Cetățeanului turmentat, chiar cînd se aflau ambii față-n față cu Zoe) prin făptura lui scenică și prin tribulațiile demagogice, latura de „istoric" a lui Caragiale, în sensul că nu degradarea morală era aici, în realizarea sigură, plină și rotundă, a lui Octavian Cotescu, pe primul plan, ci fenomenul de cațavencism ; adică o chintesență a politicianismului fără scrupule, demagogiei patriotarde, cameleonismului spiritual, eroul scenic părîndu-mi conform cu o formulă a lui Zarifopol [2] — a condensa „grosolan dar adevărat, stări sentimentale care circulau mai bine ori mai slab ascunse, prin sufletele multor bărbați eminenți ai țării..." Nu altfel era văzut Farfuridi, deloc zaharisit, potent, ambițios, foarte iritabil și prins pînă-ntr-atît de propriile-i fraze, încît se rătăcea la un moment dat de auditoriu (care-l asculta foarte pătruns !) vorbind aiurea, peste balustrada pretoriului. Replica „Din această dilemă nu puteți ieși !" rostită chiar sub spectrul unei imposibilități eterne (actorul, Dem. Rădulescu, se lua, zîmbind șoltic, cu mîinile de cap) rămîne un moment antologic. Deci și aici, nu cecitatea mentală (reală și ea : în timpul discursului, eroul se oprea adesea, blocat) era obiectul satirei, ci arivismul semidoctului zăpăcit și poltron, autor de

[1] *Op. cit.*
[2] *Pentru arta literară*, vol. I, Ed. Minerva, 1971.

anonime și pretendent violent la deputăție, reformator de tarabă și partizan focos, fidel chiar dincolo de „trădare", al tribului politic. Și tot astfel se vădea excelenta compoziție a tînărului Mircea Diaconu, un Brînzovenescu retractil dar și cu ieșiri cocoșești, cu un veșnic suspin de neputință atîrnat de buze, ridicol în proprii săi ochi (sugerînd, printr-o mimică necăjită, precum că el n-ar putea fi nicicînd „un ales"), molfăind în gingii, sub mustața bălană, vorbe neștiute și invective nerostite, pornit mereu pe harță ori pe temperanță, în condiția-i veșnică de proptea modestă a amicului politic. „Ușor se poate întrevedea prin această realitate (comică) elementul mai adînc și mai serios" susține, legitim, Titu Maiorescu [1], și sentimentul actual era că tipurile scenice amintite tocmai o atare seriozitate învederau.

Că acești oameni sînt *tari* („E tare stimabilul", „solid bărbat" etc. — zic chiar ei), adică gata la orice pentru a rămîne intangibili, inamovibili și pururi adaptabili, o dovedea și Trahanache (care simte că scrisoarea găsită trebuie contracarată de un „docoment" compromițător, o poliță falsă și o află numai el știe cum !) siluetat de Petre Gheorghiu ca un omnipotent de mască bonomă și habitudini molcome — dar aprig pentru „ambiț", „onoare" și „amici" — precum și Pristanda, lucrat de Ștefan Bănică în cizelură, ca polițaiul rău și obtuz al orașului, un Fouché provincial abuziv și pișicher, înainte de încăierări încercînd, cu viclenie periferică, diversiuni politice, ca în scena din actul

[1] *Op. cit.*

al III-lea, cînd își pune haidamacii să-l huiduie din umbră pe oratorul advers.

Decupînd altfel discursurile, retorica avînd acum un conținut ceva mai deslușit în rudimentele-i de idei, organizînd mai distinct raporturile de loialitate și cele fariseice între eroi, aglomerînd figurația și bulversîndu-i mai apăsat simpatiile, introducînd multe și, în genere, exacte amănunte umoristice — totdeauna cu respect față de text — spectacolul regizat și scenografiat de Liviu Ciulei cu personalitate și pregnanță a potențat, adesea într-un mod nou, comicul nemaipomenit al piesei. Montarea demara greoi și se încingea de-abia spre sfîrșitul actului al II-lea, actorii nu aveau înfăptuiri egal remarcabile, aspirația evidentă spre stil nu se realiza totdeauna plenar, unele scene rămîneau inerte. Dar cum puterea de penetrație a operei căpăta acum un impuls nou, puteam conchide, cu sfînta aserțiune a lui Sainte-Beuve, că originalitatea precumpănea asupra cusururilor. Dealtfel, publicul, care dădea năvală la reprezentații, se bucura din inimă de acest spectacol deosebit și îi ovaționa pe artiști, valida cu instinct sigur noua *Scrisoare pierdută* și-i prevestea o viață lungă. [1]

[1] Reluat la 9 februarie 1979, după o întrerupere de aproape trei ani, cu unele schimbări de distribuție, într-o ambianță sărbătorească, deși fără festivitate prevăzută, spectacolul a beneficiat de un public compact, care nu mai încăpea în bănci și rezema pereții, rîzînd în cascade, aplaudînd mereu și aclamînd actorii îndelung. Victor Rebengiuc făurea un alt Tipătescu, mînă forte a județului, pierzîndu-se hazos cînd primejdia e proximă și revenind viguros cînd ea se îndepărtează, practicînd o ironie feroce, ieșind cu șireată nevinovăție din încurcături și turtindu-și oponenții în înfruntările ce nu mai pot fi evitate. Prin insolența și versatilitatea personajului, Victor Rebengiuc contribuia la con-

Momentul novator următor l-a constituit spectacolul ieşean realizat de tînăra regizoare Anca Ovanez în 1975. Artista s-a bizuit pe o exegeză artistică personală, provenind dintr-o restudiere a psihologiilor implicate şi o reimplantare în cadrul social autentic. Rezultatul acestui conspect s-a vădit şi el a fi original

figurarea cea mai cuprinzătoare a ceea ce eroul însuşi numeşte politică, „blestemata politică" a lumii caragialeşti, de brutalităţi şi compromisuri, „mici pasiuni" şi mari potlogării, într-o nesfîrşită febră a tranzacţiilor.

Cu caracterul rezolut, asigurat de Mariana Mihuţ, Zoe devenea un reper în istoria reprezentărilor capodoperei. Ea e glacială şi autoritară, vag feminină, de o luciditate sticloasă, esenţialmente practică, reprimîndu-şi chiar (ca în excelentul şi surprinzătorul monolog din actul IV) slăbiciunile pasagere („Mi-a trecut!" exclamă triumfătoare, bărbăteşte, actriţa, după o convulsie tăcută, prevestitoare de plîns). Pragmatismul ei funciar se exprimă în principiul cumînteniei, explicitat, nu o dată, savuros, în litera şi spiritul textului. Ea e „mai cuminte ca toţi" (mai cuminte, cea mai mintoasă — ne convinge artista) avînd deci îndreptăţirea de a le sugera şi altora atitudinea: „Dumneata — îi zice lui Caţavencu — eşti un om cuminte, un om practic" — cu alte cuvinte să tratăm deschis, fără marafeturi: îmi dai scrisoarea, te aleg. Era o veritabilă bucurie s-o urmăreşti prin scenă, să-i vezi privirea tăioasă, să-i asculţi glasul aspru, să vezi cu cîtă impetuozitate şi, deopotrivă, cu cît calcul conduce, dăscăleşte, combină, surîde, se alintă, decide şi se relaxează în singurătate, ca după bătălie, această extrem de dăruită interpretă.

Paiaţa mucilaginoasă desenată de Fory Etterle în Dandanache, cu zîmbete parşive ori mate ale unui cretinism avansat, era o ipoteză plauzibilă, rezultat al unei gîndiri personale. Şi în cazul acestui personaj, şi al celorlalte cu interpreţi noi, era de observat integrarea perfectă în ansamblu.

I-am regăsit pe toţi actorii la valoarea lor; i-am admirat, deci, iarăşi, pe Octavian Cotescu, Dem. Rădulescu, Petre Gheorghiu, Mircea Diaconu, Ştefan Bănică, Aurel Cioranu, sesizînd chiar un plus de gesturi studiate, ocurente, un efort de caracterizare suplimentar, o subliniere fericită a interogaţiilor candide şi o adecvare mai cuprinzătoare în unele cazuri. Doar cîteva copilării, venind din supralicitare, aminteau că avem de-a face cu neîmblînzita fire a actorului comic, dornic să se autoafirme indiferent de condiţia personajului.

și, uneori, savuros, satira caragialeană conservîndu-și toate atributele și dimensiunile.

Cu ajutorul inspirat și eficace al scenografului George Doroșenco, întreaga acțiune a fost situată în biroul mare al prefecturii județului pomenit în text, birou avînd două coridoare laterale cu mai multe ieșiri. E firesc, într-un fel, ca centrul intrigii politice să fie aici, aici e casa tuturor acestor *Metternich*-i provinciali, aici au loc tribulațiile și machiaverlîcurile lui Trahanache, aici întîlnirea electorală și tot aici serbarea biruinței, într-un cadru de bal comunal cu fîșii de hîrtie colorată atîrnînd din tavan. Adunarea de alegeri era surprinzătoare: partida lui Cațavencu se alcătuia exclusiv din cei doi institutori și popa Pripici, partida lui Farfuridi îi cuprindea doar pe Brînzovenescu și doi clienți anonimi manevrați de acesta cu îndemnuri tenebroase. Nu erau deci facțiuni veritabile antrenînd mulțimi, ci grupuscule nenorocite ale unor demagogi veleitari de o zi și o seară.

Eroii se înfățișau feroci, apoplectici, haotici, între sentimentul catastrofic cu care-și trăiau existența și mobilurile derizorii care-i aruncau în agitație fiind un decalaj comic de mare suculență. Zoe era prin intempestivitate o Zițǎ evoluată, argumentînd contondent și cu umbreluța cînd credea că e nevoie, sufocîndu-l pe Tipătescu, prăvălindu-se asupra tuturor într-un distrugător elan. (Liana Mărgineanu — uneori însă scăpînd de sub control mijloacele artistice.) Trahanache fusese cîndva un bărbat falnic, autoritar, omnipotent, e de înțeles cum s-a aflat în toate prezidențele, acum era adus de spate dar încă vînos, întărîtîndu-se ca un

dulău răgușit, firoscos, vindicativ (Marcel Finchelescu, excelent). Catavencu (Teofil Vîlcu, admirabil) prezenta un amestec de carierist răscopt și copoi viguros, cu gesturi studiate și mînii edulcorate în gînguriturí, discursul lui — de la tribuna unde, dus în entuziasm de amici, pe brațe, era așezat cu spatele la public, el nedîndu-și seama și perorînd înainte, — avînd un haz enorm. Dandanache (Dionisie Vitcu) apărea ca o momîie înfășurată în cîrpe, cu ochi iscoditori și mers tîrșit dar, treptat, de sub zdrențele troglodite se ivea bucureșteanul în frac elegant, mănuși albe și joben. Se sublinia puternic în spectacol felonia, ascunsă sub întrebările candide, acum răstite : „Care Catavencu ?" întreba uimit prefectul. „Ce-am promis, cui am promis, cînd am promis ?" se minuna Agamiță. „Care amic ?" se uluia neica Zaharia. Un val de inocență roză, cu ignoranțe de copil, se revărsa în scenă : „Care scrisoare ?" „Care becher ?" „Cum îl cheamă ?" „Și domnul ?" „Eu cu cine votez ?" „Ce plastografie ?" — sub ele colcăind însă zemurile fetide ale relei-credințe.

Atitudinile erau bine desenate, ritmul frenetic, viziunea organică. Unii jucau mai puțin proeminent, alții se dedau și la mici bufonerii. Cetățeanul turmentat (Al. Blehan) părea cam ușurel (dealtfel și tot cădea din picioare), dar se închega un spectacol bun, de comedie validă. Muzicanții nu mai veneau doar la final, ci de la început și la toate finalurile de acte, într-un chip deosebit de vesel, pe un aranjament mustos, iscălit de Titel Popovici, trecînd ca o mucalită estompă sonoră peste furtunile orășelului. Spectacolul s-a înscris ca o

reevaluare tinerească serioasă — minus cîteva mărunte şolticării — a nepieritoarei capodopere.

În 1977, la Braşov, Mircea Marin, alt tînăr regizor impus printre fruntaşii profesiei, a studiat cu aplicaţie atît raporturile dintre personaje şi vremea lor, cît şi toate realizările anterioare, ajungînd la unele soluţii novatoare, propunînd rezolvări diferite faţă de antecesori şi conferind noi note caracterizante, sub unghi satiric, mediului descris.

Ce s-ar mai putea spune cu privire la universul *Scrisorii...* — s-ar ridica o întrebare — atît de îndelung şi perspicace analizat şi comentat în critica noastră literară şi teatrală ? Iată, totuşi că se mai poate spune şi ce n-a fost spus. O capodoperă nu poate fi niciodată închisă de un comentariu sau, în cazul teatrului, fixată scenic o dată pentru totdeauna.

Artiştii braşoveni şi-au propus deci să aprofundeze caracterul *deliberat* al acţiunilor prevaricatorii ale personajelor, ei fiind neîncrezători faţă de afirmaţia că am avea de-a face numai cu găgăuţi sau limbuţi inocenţi şi stîlcitori de limbă, socotind că defectele lor de caracter sînt structurale, iar viciile, de fond — deoarece provin din nesaţul de putere şi avere — că în manifestarea acestor trăsături apare o notă de ferocitate. Nu e o atmosferă idilic-patriarhală, vremelnic tulburată de un incident, ci o ambianţă de luptă acerbă pentru interese particulare, pe care întîmplarea cu pierderea scrisorii o galvanizează. În casa prefectului Tipătescu exista nu un fecior, ci mai mulţi : livrele de valeţi, dar pantaloni de poliţişti ; din cînd în cînd,

agenţii apăreau muţi, în dosul uşilor, la ferestre mascate, în nişe tăinuite. Pristanda avea un carnet din care îi citea prefectului cine a fost la întrunirea de la „Societatea enciclopedică" — şi unde îşi nota, scrupulos, ceea ce vedea şi auzea.

În chip surprinzător (dar plauzibil) monologul lui, recitativul despre prinderea lui Caţavencu şi „turnarea" acestuia la „hîrdăul lui Petrache" era, de fapt, lectura unui raport scris, pregătit a fi înaintat probabil prefectului, sau cine ştie cărei autorităţi superioare, citirea lui însoţindu-se şi cu mici paranteze şi ochiade maliţioase. Trahanache nu arăta a bătrîn fosilizat şi aiurit, ci a pişicher, care cunoaşte adevărul cu privire la relaţiile dintre Fănică şi Zoe (Caragiale însuşi dădea ipoteza ca posibilă) şi se amuză de neliniştea amanţilor, convenindu-i să domine şi în acest fel situaţia politică locală ; a rezultat un înţeles neaşteptat : prezidentul îi are la mînă pe toţi, adică pe prefect, fiindcă acela e în păcat, pe Caţavencu, fiindcă a plastografiat poliţele, pe Brînzovenescu şi Farfuridi, ca discipoli şi subalterni ; el mai vădeşte şi o antantă secretă cu Cetăţeanul turmentat (deloc naiv) care cînd e beat, cînd se preface beat, după necesităţi. Farfuridi era relativ tînăr, coleric, avid. Zoe — o cucoană de casă mare, Zaharia o luase dintr-o categorie socială mai umilă, şi ea nu-şi uita unele apucături de juneţe. Ne amintea, pe alocuri, de Ziţa, după cum Cetăţeanul turmentat amintea de Ţircădău — fiindcă, la un moment dat, scotea un şiş din baston, văzînd că dom' Nae dă să-i apuce din nou scrisoarea regăsită. Şi aici,

și în alte locuri, se făcea o relație cu *O noapte furtunoasă* și cu *D-ale Carnavalului*, opinie subtextuală justă, căci clientela politică nu e recrutată din alte straturi decît acelea observate în comediile de mai sus.

În decorul simultan, în care se aflau toate spațiile de joc prevăzute, decor pe cît de interesant gîndit, pe atît de urît și incomod realizat de Paul Bortnovski, semănînd mai degrabă a salon lemnos din vestul sălbatic decît a zidire autohtonă, actul trei, actul întrunirii electorale, se desfășura cu totul remarcabil, avînd umor gras și un aspect inedit. În stînga se afla un bufet, unde, în pauză, toți participanții se repezeau să înfulece tartine cu caşcaval și să bea țuică, să se înfrupte, să se pupe, să se bată. Încăierarea era *autentică* — așa se și întîmpla în faimoasele alegeri de odinioară — astfel că ulterior, la banchetul final, mulți veneau bandajați, șchiopătînd, ori cu cîte un ochi vînăt. Puțina asistență de la întrunire era original configurată, mai fiecare actor realizînd o schiță caracterologică. Un mod ingenios de lărgire a cadrului îl constituia supraetajarea ansamblului locativ. În catul de sus se afla și baia, în care era adus, în secret, Caţavencu, ținut acolo pînă se asigura golirea odăii principale de eventualii indiscreți. În pereții dinspre sală se aflau diverse ferestruici mascate ; de cîte ori intra în casă un personaj, sau se petrecea ceva neobișnuit, apărea în cadrul cîte unei ferestruici capul unuia din polițiștii-valeți. La parter, în dreapta, era alcovul în care se retrăgeau Zoe și Fănică. Acolo avea loc și scena aspră a reproșurilor dintre amanți, cu hotărîrea gravă a acceptării cererii lui Caţavencu.

În sfîrșit, Dandanache era o apariție diferită de cea obișnuită, un tip uscat, cu ochelari colorați, șiret, suspicios, deloc flecar, pînditor. Actul patru se sfîrșea cu un banchet, mut, deloc vesel, al protagoniștilor, cu ușile închise, într-o atmosferă rigidă, cu o aură de mister, după retragerea lui Tipătescu și a Joițichii, invitații plecînd discret, unul cîte unul.

Aici se realiza, parcă, o revendicare a unui critic literar actual (Valeriu Cristea) care cerea oricărui spectacol cu o piesă de Caragiale să se termine „cu o înceată aburire a imaginii, cu ștergerea treptată a acesteia, agitația personajelor și personajele însești risipindu-se pînă la urmă ca o iluzie optică". [1]

Nu toate intențiile erau finalizate. Nu s-a lucrat destul și nu s-a găsit pe de-a-ntregul *stilul comic*. Poante fine alternau cu glume nesărate și schimonoseli. Metafore valoroase treceau brusc în alegorii derizorii. Înclinarea era spre modalități burlești, dar în cazul cîte unui personaj — Brînzovenescu, de pildă, — decădeau în nefericite caraghiozlîcuri. Pristanda (Ștefan Alexandrescu) începea foarte bine, dur și servil, disimulînd cu supleță, și termina fad, dezlînat. Dandanache (Mircea Andreescu) avea apariții rocambolești dar acțiuni contradictorii. Zoe, interpretată de una din cele mai inteligente și dotate actrițe ale trupei, Virginia Itta Marcu, pendula între momente cuceritoare și altele de supracompoziție. Actrița aducea și ea o notă nouă : Zoe nu realiza de la început tragedia,

[1] *Op. cit.*

o descoperea treptat, trecînd nuanţat de la o îngrijorare oarecum lejeră la o deznădejde cumplită. Exasperarea ei era atît de zgomotoasă, încît Fănică, pentru a o acoperi, punea, imperturbabil, gramofonul (prin diverse elemente scenografice, de recuzită, acţiunea era mutată înspre începutul deceniului al treilea al secolului nostru).

În schimb, deşi mai palid, Tipătescu (Ion Jugureanu) îşi conserva cu rigoare ţinuta de-a lungul întregului spectacol, Trahanache (George Gridănuşu) juca unitar, accentuat şi clar poltroneria, „machiaverlîcul", Farfuridi (Gabriel Săndulescu) era mereu nostim în iritarea lui perpetuă şi în discursul original de la adunare (numai în tandem cu Brînzovenescu chapliniza anemic), iar Caţavencu (Dan Săndulescu) se impunea drept cel mai izbutit personaj, păstrînd cumpăna între noviciatul politic conceput ca ingenuu şi spiritul tranzacţional al provincialului experimentat negustoreşte în „daraveli de clopotniţă". Cetăţeanul turmentat (Costache Babii) era o figură insolită, realizată în cea mai mare parte cu forţă şi haz, cu o gîndire unitară, nu şi cu toate mijloacele potrivite, dar atrăgînd atenţia ori de cîte ori se ivea, chiar fără replică, în acţiune.

Ce se realizase în construcţia acestor tipuri demonstra posibilitatea reală — nu pe deplin fructificată — de a se desăvîrşi viziunea aleasă, în coerenţă conceptuală. Regizorul dădea dealtfel şi o probă concludentă de „ipostaze tipologice" — cum le zicea — atunci cînd compunea minuţios asistenţa electorală din actul al

II-lea. Aici fiecare actor schiţa un tip, unii reliefîndu-se cu deosebire — Nicolae C. Nicolae, Victor Ionescu, Savu Rahoveanu, Dan Dobre, Ştefan Dedu Farca, Mihai Bălaş Jujuca — alţii conturînd siluete amuzante — E. Mihăilă Braşoveanu, C. Voinea Delast, Nicolae Albani, Mihai Popescu, Mircea Breazu, George Ferra, Flavius Constantinescu.

Regizorul declara că în reevaluarea celebrei comedii dorise să lumineze lumea personajelor lui Caragiale „punînd accentul în principal pe implicaţiile social-politice“ [1]. Ceea ce i-a şi reuşit în bună măsură.

Distanţele din ce în ce mai scurte dintre reevaluări şi faptul că ele au loc în diverse centre lasă să se presupună că tendinţa novatoare ne va mai prilejui satisfacţii artistice şi noi confirmări convingătoare ale plurivalenţei şi polisemiei capodoperei — cine ştie, poate chiar şi pe scena Teatrului Naţional... [2] În orice caz, întreaga istorie a spectacolului *O scrisoare pierdută* întăreşte ideea, definitiv acceptată azi de teatrologia modernă, de la noi şi de aiurea, că reconsiderarea scenică perpetuă a unei capodopere, reprivirea ei din unghiul cerinţelor estetice noi ale societăţii şi al dezvoltării gustului constituie o legitate, respectarea acesteia ţinînd mereu proaspete, în circuitul viu al teatrului, artă funciar actuală, nepieritoarele valori dramaturgice ale patrimoniului naţional.

[1] În Caietul-program al spectacolului.

[2] S-a şi întîmplat, în toamna anului 1979, în regia lui Radu Beligan.

D-ALE CARNAVALULUI ÎN POLEMICĂ — PE SCENĂ ŞI DINCOLO DE EA

Inconsistenţa argumentelor în susţinerea că e „cea mai slabă lucrare a lui Caragiale", natura realismului în această farsă, integrarea ei în literatura comică universală din toate timpurile prin tipuri, măşti, intrigă, substanţă feerică şi modalitate clasică, concludenta erată scenică a regizorului Lucian Pintilie şi a scenografului Liviu Ciulei la viziunile anterioare, redimensionarea comediei sub raportul tipologiei şi a implantării în mediu, polemica iscată de spectacol — trivialitatea ce i se imputa autorului la premiera absolută, fiind atribuită acum regizorului — succesul lui european.

Opinia că *D-ale Carnavalului* e o piesă mai slabă, după unii „cea mai slabă" a lui Caragiale, avea susţineri diverse. Debilitatea ar fi fost a modalităţii ; în vreme ce în comedii există caractere, substanţă epică, dramă amoroasă perspectivată caustic etc., farsa oferă doar intrigă şi imbroglio, nu are pretenţia decît de a produce haz. Alt considerent : comediile fac politică, satirizează moravuri, un sistem, farsa se mulţumeşte cu o perindare de situaţii erotice pe un orizont îngust. I

s-au reproşat vulgaritatea, „joasa inspiraţiune", glumele fără sare, nota forţată a încurcăturilor. I s-a contestat teatralitatea.

Totuşi, o realitate a comediei universale e aspiraţia satiricilor spre cuprinderea *tuturor* straturilor sociale. *Adunarea femeilor* de Aristofan pare chiar o secţiune în populaţia feminină a Atenei, iar lumea lui Plaut, dacă e s-o luăm aşa, e de cea mai neconvenabilă condiţie. *Pericle* de Shakespeare trece prin lupanare, iar pe lîngă comparşii lui Falstaff, Girimea e un veritabil gentleman. În creaţia lui Molière, slugile şi slujnicele sînt de fapt eroii veritabili. Cine duce farsa universală pe umeri ? Arlechin, valet ; Thibault ciobanul, clientul avocatului Patelin ; studenţii lihniţi şi precupeţele gureşe ale lui Lope de Rueda ; meseriaşii şi ţăranii lui Hans Sachs. În Commedia dell'arte se vîntură toată fauna străzii din oraşele italiene. Iată şi consideraţia enciclopedică argumentativă[1] : „Umanitatea tipurilor configurează mediul social al comediei, de extracţie joasă, populară ; oameni neciopliţi, «naturi inferioare» (Aristotel) pe «treapta de mijloc» sau de jos a societăţii (Horaţiu), în situaţie de evidentă inferioritate, «rustici» (Dante). Renaşterea subliniază şi mai puternic democratismul comediei, eroii aparţinînd stărilor «umile», săraci, oameni din popor, ţărani, soldaţi, mici orăşeni etc. «Măştile» tipizate ale speciilor comice (în principal ale farsei) exprimă situaţii comice universale, «excluderea lor din cîmpul literaturii nu este posibilă»".

[1] Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare* (I), Editura Eminescu, 1973.

Dealtminteri, care era compoziția umană a comediilor și farselor precaragialene ? Cine sînt eroii din *Cinovnicul și modista*, *Muza de la Burdujăni*, *Două femei împotriva unui bărbat*, *O soareá la mahala*, *Trei crai de la răsărit* ? Caragiale continuă cu strălucire tradiția populară și democratică a vechii comedii românești și, după cum s-a arătat (E. Lovinescu, Al. Piru), preluînd chiar situații sau tipuri, fiind lesne de stabilit, de pildă, o oarecare înrudire între *Iașii în carnaval* și *D-ale Carnavalului*. Specificația făcută de critica modernă e că la autorul nostru aflăm un conspect superior asupra tuturor împrejurărilor descrise satiric, „viziunea carnavalescă fiind fundamentală", iar farsa, „o cheie a tuturor comediilor", încurcătura, vechiul imbroglio, consacrîndu-se aici ca „stare normală" [1].

Așa stînd lucrurile, cum de au ajuns, deodată, inadvertenți artistic frizerii subchirurgi și calfele lor, femeile peripatetice, donjuanii în senescență, vardiștii dintr-o mahala bucureșteană ? Ei pot fi — și sînt — pentru comediograf un material de viață, cum zicem azi, tot atît de plastic și de maleabil ca și tejghetarii, cetățenii turmentați fără profesie (Cetățeanul e *fost* apopritar, așa cum Pampon e *fost* tist de vardiști, Dandanache *fost* luptător de la '48, iar Leonida *fost* funcționar public). Și-apoi Iordache are același statut civil ca și Chiriac, ca să nu mai vorbim de Ipistatul cel cu „lotăria", care nu e altul decît Ipingescu, în plin exercițiu al funcțiunii și pișicherlîcuri ale abuzului

[1] Ion Constantinescu, *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, Editura Minerva, 1974.

de putere. Şi-apoi, de ce îl putem admira pe Mitică în momente şi schiţe şi nu se cuvine a-l accepta, ca personaj substanţial, cînd e doar simplu candidat, „pînă la o vacanţă" la un post dintr-o percepţie ? Judecînd din perspectiva întregii opere, deci a totalităţii umane din vremea autorului, lumea din *D-ale Carnavalului*, prezentă, într-un fel, şi în comedii, şi în proze, era *necesară* ca argument tipologic în Divina Comedie a lui Ion Luca. Farsa i-a dictat acestei lumi o anume existenţă şi anume comportamente, un ritm, dar prin moravuri, limbaj, drame, ferocitate în momentele de maximă coliziune şi atît de tipică tandră fraternizare finală, *D-ale Carnavalului* se integrează perfect în universul caragialean.

Sub raport politic, într-adevăr, ne aflăm departe de luptele pentru putere deşi — cum remarcă Şerban Cioculescu — singurele femei care fac politică în toată opera sînt Didina şi Miţa (în versiunea publicată în *Convorbiri literare*, numite de autor „nihilistă din Bucureşti" şi „republicană din Ploieşti"). Veta, Ziţa, Acriviţele, Piscupeştile, Sachelăreştile, mamiţele, consoartele, damele care primesc la five o'clock n-au nici interese, nici vanităţi şi nici măcar participări tangente la acţiunile publice. (Zoe se amestecă în politică doar o clipă, silită a-şi apăra renumele de matroană.) Pe urmă, Crăcănel are o viziune asupra politicii europene a timpului cu opţiuni diplomatice la a căror subtilitate Titircă, de pildă, ar fi rămas complet impenetrabil. Luarea în derîdere a falsului patriotism în războiul de independenţă, desfiinţarea ridicolei Gărzi Naţionale, mistificarea revoluţionarismului, schimbările de umoare

politică atît de frecvente în alianţele internaţionale ale timpului şi alte subnotări aluzive nu sînt chiar de neluat în seamă.

Totuşi, reperul politic nu e, obligatoriu, şi axiologic. Lipsite de angajare făţişă în frămîntările epocii — o epocă violent marcată de grave convulsii — comediile lirice ale lui Cehov nu sînt mai puţin valoroase pentru cunoaşterea climatului spiritual rusesc. Luînd temperatura morală a lumii în care trăia, în diverse medii şi stări sociale, Caragiale făcea muncă de scriitor cu un ideal deplin conturat, nu altfel, în fond, decît Zola, Ibsen, Shaw, care şi ei fuseseră acuzaţi, cu vehemenţă, că se duc prea departe spre fundul societăţii, pentru a scoate la iveală ordurile. Vulgaritatea nu e a personajelor caragialene, ci a lumii care le-a zămislit, oferindu-le scriitorului. Satira lui chiar le cioplise şi le înălţase, dîndu-le conformaţie şi lac literar, curăţindu-le de trivialitatea cea de toate zilele (în piesă nu e nimic obscen, nu se află nici o situaţie şocantă de felul celor din comediile franceze bulevardiere, pe care critici ai *D-ale Carnavalului* le aplaudau cu încîntare. Nu e nici un pat în scenă şi nici măcar „o legătură prăzulie" între perne, ca în *Noaptea furtunoasă*, nu e nici măcar un adulter, *toţi* eroii fiind celibatari). Craidonii, cartoforii, vardiştii veroşi, farmaciştii escroci, demimondenele sînt spălaţi cu odicolon şi puşi să danseze cadriluri într-un carnaval nenorocit de suburbană, trăind însă o admirabilă comedie a măştilor învăluită în misterul unei nopţi feerice, nebune, ce le metamorfozează bietele fiinţe în făpturi de vis, imitînd şi ei, caricatural, dar verosimil, *high-life*-ul, condamnînd,

astfel, firește fără să-și dea seama că o fac, înalta societate în formula ei existențială etică și sentimentală. Sociologul teatral Jean Duvignaud observă că farsele — atît cele medievale, cît și cele moderne — apar la nivelul vieții sociale ca expresie literală și parodistică a unei lumi familiale deodată „distanțate". „Legate de datele cele mai simple ale vieții umane, s-ar spune că ele opun sublimării religioase sau politice, literalitatea sarcinii lor și reduc tipurile sociale și atitudinile interumane la simplitatea lor schematică." [1]

În serie comică, această simplitate schematică are ca expresie specifică burlescul, maniera-bufă și, evident, masca, înghețînd o trăsătură caracterologică. Prin jocul măștilor nu intrăm însă în posesia unei realități simplificate, ci schematizată superior, mult mai complexă decît înfățișarea directă a lucrurilor, adică de un grad mai înalt al generalității comice. Masca ar fi pentru comedie, care nu suportă abstracțiunile, ceea ce e simbolul pentru toată literatura necomică. Ea s-a și născut, după cît se pare, în străvechi ceremonii vesele, interpretul dorind să se detașeze de ființa lui reală pentru a cîștiga o altitudine a semnificării, latinii înnobilînd oarecum măștile, prin factura materialului, punîndu-le păr de lînă scumpă, dinți de aur ori de argint, sau de metal sard, pentru a da o valoare nouă semnificatului și a extrage tipul din condiția sa sordidă, prin herb artistic. [2] Într-o pînză celebră, Rouault îl vede pe Ubu

[1] *Sociologie des ombres collectives*, Presses universitaires de France, Paris, 1965.

[2] Francesco de Ficoroni, *Le maschere sceniche e le figure comiche d'antichi romani*, Roma, 1736.

al lui Jarry sub masca unui respectabil burghez, cu guler tare, figură însă malefică, mustață agresivă, ochi vicleni. *Avariția* de Hogarth e un fel de club straniu de Harpagoni, măști diverse, puternic ridicole ale aceleiași patimi. Măștile caragialene au articulații psihologice, temperamentale, trainice, provenite din intuiții profunde și exacte. Pompiliu Constantinescu studia și evoluția aceleiași măști în condiții schimbate, care nu afectează însă esența, tocmai pentru a le explica generalitatea și artisticitatea : în schema morală a lui Nae Girimea e regăsibil Chiriac evoluat la o meserie mai subțire, sau chiar Tipătescu, degradat din funcția lui „intelectuală" la nivelul unui donjuan de mahala. Iordache e un Spiridon mai în vîrstă, ajuns calfă și scăpat de mușchiuiala jupînului, care și-l face confident și complice la escapade. Încornoratul Iancu Pampon este, ca și Jupîn Dumitrache, aprig, gelos, pornit pe răzbunare... [1]

Nu s-a observat pînă acum că și numele personajelor (cu excepția lui Iordache) sînt măști ale identității reale ; unii au porecle (marcînd mediul interlop) : Pampon *zis* Concina cu 5 frați, Telemac Razachescu *zis* Mache, *„ce-i mai zice"* și Crăcănel. Catindatul e anonim, ca și cum s-ar numi Pierrot. Ipistatul, de asemenea. Nenea Iancu din Ploiești n-are nume patronimic, el e Bogasierul, negustorul, Tutorele cărpănos și intratabil călătorind din commedia dell' arte pînă în opera bufă italiană modernă. Pampon, Baston, Mazu (în-

[1] *Op. cit.*

semnînd relans la jocul de cărți) sînt și ele probabil foste porecle ale părinților, ori ale unor copii de paternitate incertă, ori rătăciți de familie, supranume care s-au lipit cu timpul de indivizi, insinuîndu-se în actele de stare civilă. La lista „Persoanelor", Caragiale mai indică „O mască", „Măști", „Public", „Sergenți de noapte".

Cît privește hazul, e neîndoielnic că *D-ale Carnavalului* e cea mai veselă farsă din opera lui Caragiale și din întreaga dramaturgie română, aici peripețiile succedîndu-se într-o alergătură necurmată (motto-ul sub care a prezentat autorul comedia la concursul Teatrului Național a fost „Allegro") fiecare intrare a unui personaj însemnînd o surpriză comică, toate încurcăturile producînd cea mai vie ilaritate, confuzia fiind perpetuă, neistovită ca forță a rîsului, destăinuirile autobiografice ale majorității eroilor, ca și povestirile Catindatului, ale lui Iordache, ale Ipistatului, ale lui Crăcănel dînd vizibilului o dimensiune grandioasă. Limbajul exploatează cele mai diverse surse comice, pronunțarea schimonosită (vitrion, compromentată, ipitropie, fidea, itidență, asență, harahterul), formula comică stereotipă („ochi alunecoși, inimă zburdalnică", „e chestie de traducere", „nu plînge, ești volintir !" „știi s-o scoți? scoate-mi-o !"), expresia mirobolantă („jur pe tot ce mi-a rămas mai scump, jur pe statua Libertății de la Ploești...", „Eu, cînd îmi trage cineva palme, eu turbez !... cu dinții îl apuc, nu-l las nici mort pînă nu-mi spune pentru ce ? pentru ce mi le-a tras ? să știu și eu : pentru ce ?...", „ai uitat că sînt fiică din popor și sînt violentă ; ai uitat că sînt repu-

blicană, că-n vinele mele curge sîngele martirilor de la 11 fevruarie", „Îmi zdrobește cariera de la Percepție" „...de desperare, ce-am zis eu ? daca n-am avut parte de ce mi-a fost drag pe lume, încai să mă fac martir al independenții..."), schimbul rapid de replici laconice aiuritoare, care se întretaie scăpărător fără să se lege, tipice farsei din toate timpurile : „...ia dezleagă-te" / „Pentru ce ?" / „Legat, nu poci..." / „Ce ?" / „Pentru că nu poți căsca gura" / „Pentru ce să casc gura" ? / „Aminteri cum să ți-o scot ?" / „Ce să-mi scoți ?".

Au mai fost semnalate și analizate ingeniozitatea și caleidoscopia situațiilor, verva dialogului, senzația de goană comică. A rămas a se mai studia, printre altele, vioiciunea nemaipomenită a reacțiilor la obstacolele neașteptate pe care le întîmpină personajele (neprevăzutul funcționînd el însuși ca un resort comic de o mare elasticitate), întîlnirea dintre Pampon și Crăcănel, încăierarea dintre Mița Baston și Didina Mazu, surprinderea intrușilor din frizerie noaptea de către vardiști, explicațiile duble dintre Nae Girimea și cele două amante, conversația dintre Iordache și Catindat. Rîsul e continuu și frenetic. Din notele editorilor la *Opere*[1] aflăm că Ion Luca i-a scris lui Missir, după ce predase piesa la concurs, că „a mea este foarte bună, arătînd chiar un progres vădit de tehnică asupra *Scrisorii...*" Mă rog, opinie de autor s-ar putea zice, dar juriul care a premiat-o îi avea în componența sa pe Titu Maiorescu, Vasile Alecsandri, B. P. Hasdeu — și nici unul din acei șapte membri n-a făcut „opinie separată".

[1] Vol. I.

Lectura, la Maiorescu acasă, a produs mare veselie, criticul notînd în jurnal că farsa e „hazoasă". Citită mai tîrziu, tot de autor, la Nottara acasă (care a fost regizorul spectacolului), într-un cerc larg, şi-a verificat iarăşi umorul : „Toată lumea se prăpădea de rîs" — îşi aminteşte marele actor [1]. O nouă lectură făcută de dramaturg la „Junimea", cu foarte multă lume prezentă, e menţionată astfel de scriitorul şi criticul Iuliu C. Roşca : „Cele trei noi acte... pline de mişcare, bogate în *qui-pro-quo*-uri, schinteietoare de spirit, au făcut desfătarea numeroşilor ascultători care, nu numai simpli muritori, dar şi nemuritorii academicieni care erau de faţă, rîdeau cu rîsul cel mai homeric, şi părerea generală a fost că această nouă lucrare... cu mult superioară celorlalte ale sale, va avea şi pe scenă acelaşi succes pe care l-a avut şi în sînul cercului literar din strada Mercur".

„Nicăieri — afirmă Pompiliu Constantinescu — nu se văd mai clar marile însuşiri tehnice ale teatrului caragialean... *joc ilariant de măşti umane* — iată cea mai bună formulă în care se poate cuprinde *D-ale Carnavalului.*" [2]

Reluînd această perspectivare a piesei şi adîncind-o, Mircea Tomuş a redefinit personalitatea comediei, prin raportare la întreg : „Toate împrejurările particulare, esenţa tuturor procedurilor teatrale, toată ingeniozitatea creatoare, cheltuite de autor în celelalte trei comedii, s-au concentrat şi încă au fost sporite prin noi

[1] C. I. Nottara, *Amintiri*, ESPLA, 1960.
[2] *Op. cit.*, vol. II.

invenţii în ultima sa comedie". Autorul nu şi-a propus aici în principal pictura împrejurărilor sociale şi a moravurilor, acestea sînt abia mijloace, realismul e de altă natură, ţinta fiind „ilustrarea unui principiu fundamental al condiţiei umane, acela al nelimitatului joc între aparenţă şi esenţă, cu triumful celei dintîi [...] în aprecierea valorii realismului din această ultimă comedie caragialeană, faţă de opinia generalizată în critica de pînă acum, va trebui să renunţăm la cîteva puncte, la cîteva valenţe ale realismului istoric, localizator, adăugînd, în schimb, altele, şi nu puţine, şi nu puţin importante, din domeniul realismului de tip clasic, interesat de natura şi experienţa etern umană." [1]

Desigur. Prin acestea, lucrarea intră ca o verigă specifică în lanţul de aur al farsei universale, ea fiind dealtfel şi percepută ca atare de critica italiană, după spectacolul de la Roma, sau de cea cehă după reprezentaţia praghează (montată de Dinu Cernescu).

Dar la data cînd s-au decis să pună în scenă comedia, regizorul Lucian Pintilie, scenograful Liviu Ciulei şi reputata trupă a Teatrului „Bulandra" nu aveau la dispoziţie exegezele actuale, ci doar consideraţiile dubitative ale lui Zarifopol şi sentimentul de valoare al lui Pompiliu Constantinescu, copleşite însă de o faimă rea care pătrunsese pînă şi în manualele şcolare. Provenită din aprecierile evaziv condescendente ale lui Maiorescu şi din rezervele lui Gherea, alimentată de ostilitatea manifestă a lui Lovinescu şi cvasiindiferenţa

[1] *Op. cit.*

lui Călinescu, critica negativă a piesei s-a prelungit pînă în cercetările cele mai noi, evident în forme mai moderate dar de aceeaşi orientare. (Într-o carte din 1951 se mai deplîngea „marea lipsă a piesei", adică faptul că „primează comicul de situaţie" iar „aspectele critice rămîn secundare".)

Premiera absolută (1885) a fost, cum se ştie, fluierată, respinsă de aproape întreaga critică. Organul de limbă franceză al partidului conservator, *L'Indépendance Roumaine* a văzut că aici „Totul e de o trivialitate şi de o cruditate, care l-ar face pe însuşi Zola să cadă în extaz de plăcere". *Resboiul* susţinea că „autorul a exagerat caracterele tipurilor" (!) a trecut peste regulele bunei-cuviinţe, în ceea ce priveşte limbagiu...". În *Voinţa naţională*, Ollănescu-Ascanio era indignat de „acest copil străin şi nevrednic al talentului autorului", producţie „searbădă, fără miez", „nefericită concepţiune teatrală". *Naţiunea* o socotea „mediocră în multe părţi, rea în total", cu „creaţiuni fictive d-ale autorului", „figuri exotice, imaginare". Pentru *Românul* piesa „n-are nici cap, nici coadă". Violenţa negatorie a fost atît de frapantă, încît — amintesc editorii Operelor — doi tineri, Ştefan Mihăilescu şi N. Rădulescu-Niger au publicat o broşură polemică intitulată *Caragiale fluierat*. Combătîndu-i, Gherea îşi arăta şi el inaderenţa de principiu (în revista *Drepturile omului*) menţionînd că „autorul nu ne dă deloc icoana fidelă a mahalalei, cade în farsă... cade în exagerăţiuni neînţelese şi în imposibilităţi", apreciind, în mod ciudat, că dramaturgul ar fi avut „o îndoită ţintă: mai întîi de a-şi arăta ideile sale conservatoare şi a

ridiculiza frazele democratice, iar pe de altă parte pentru ca să capete aplauzele galeriei". Cum unele ziare nu s-au mulțumit cu critica estetică, ci l-au pîrît pe Caragiale că „piesa e culeasă din locuri unde se aruncă gunoiul", iar în ea „se insultă... poporul și instituțiile țării", direcția teatrului care o reprezenta dovedindu-se „incapabilă și nedemnă", s-a cerut Ministerului Cultelor și Instrucțiunii să intervină în sensul interzicerii ei.[1] Extrem de sensibil la acest clopot de alarmă, ministrul, nu altul decît Dimitrie A. Sturdza, a cerut urgent Teatrului Național s-o scoată de pe afiș. Astfel că a treia reprezentație n-a mai avut loc, piesa fiind înlocuită cu *Ovidiu*.

Cea mai rar jucată comedie (în 60 de ani după premieră s-a jucat de 70 de ori !), *D-ale Carnavalului* a lipsit, uneori decenii întregi, de pe afișe. Mai toate reprezentațiile au fost vodevilești ; nu s-a înregistrat, timp de șaptezeci de ani, *nici un mare spectacol* cu această lucrare. În 1912, la Iași, după cît se pare, farsa a fost cel mai neatractiv spectacol din săptămîna omagială consacrată, din inițiativa lui Mihail Sadoveanu, scriitorului recent decedat. Femeile n-aveau umor, unele personaje masculine erau jucate grosier, singur C. Vernescu-Vîlcea (Pampon) atrăgea atenția prin naturalețe. Premiera din 1927, de la Teatrul Popular din București, teatru de cartier, a fost ratată, nu i-a plăcut lui Camil Petrescu, dezolat că „rîsul ilariant nu l-au provocat". La Cluj (unde s-a montat de-abia în a 14-a stagiune de la înființarea tea-

[1] Cf. Ioan Massof, *Teatrul Românesc*, vol. III.

trului), regia fiind încredințată unui actor, a rezultat un spectacol morocănos și fad, la care s-a și renunțat foarte iute. (Și atunci, și mai tîrziu, cînd s-a reluat, aici s-a jucat tot de cîte 2 ori.) În 1932, în regia lui Vasile Enescu, Teatrul Național din București a prezentat o distribuție nouă (Ion Finteșteanu în Mache Razachescu, Ion Manu — Catindatul, Niki Atanasiu — Iordache) dar fără ecou, întrucît se urmăreau mai ales situațiile, fără nici o idee de ansamblu. În 1935, distribuția bucureșteană a fost schimbată iar, însă nici acum nu s-a obținut succesul așteptat. În revista *Vremea* (cronicar Pompiliu Constantinescu) se arăta că „Impresia dintre lectură și reprezentare a contrastat dureros... cam descărnat, cu psihologii sumare, de o vervă mai mult exterioară... spectacolul nu a avut ritmul rapid al textului... esența farsei s-a evaporat. Explicația insuficiențelor trebuie căutată, credem, în regia lipsită de viziunea întregului... actul al doilea, cel mai viu, cu «încurcături» a lîncezit... A privi cu ușurință piesa ca fiind o farsă, nu e scuză". [1] Cîțiva ani mai tîrziu, un alt critic, Dem. Theodorescu, referindu-se la maniera de interpretare a tuturor comediilor pe scenele Capitalei, observa drastic că „spiritul de revistă și de scheci... se amestecă major în cazna destrăbălată de succes a comicului", ceea ce, dealtminteri, se putea observa și mai tîrziu, și pe scenele provinciale [2].

Încercarea de reevaluare a farsei făcută de Sică Alexandrescu la Teatrul Național în deceniul șase n-a

[1] Cf. Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. VII.
[2] *Ibidem.*

avut nici anvergura, nici justificările celorlalte două reconsiderări : printre interpreți se găseau cele mai mari talente comice ale țării (Radu Beligan, Al. Giugaru, Gr. Vasiliu-Birlic, Niki Atanasiu, Marcel Anghelescu) ceea ce a restituit, în sfîrșit, o bună parte din îmbelșugatul haz al replicilor, perceput cu bucurie de alt public, dar nu s-a izbutit o atmosferă, nu s-a detectat un sens ; naturaleţea, acțiunea cursivă, realismul tradițional al ambianței dădeau, paradoxal, un aer vetust înscenării, contrazicînd intenția regizorală de transparență absolută „din care umorul reiese singur, nesilit". Sinceritatea jocului nu devenea o valoare, de vreme ce nu avea funcționalitate, nu se raporta la o idee.

Lucian Pintilie a început deci prin a citi din nou piesa, cu ochii lectorului din deceniul șapte, un lector cultivat și fără prejudecăți, declarîndu-se ab initio în dezacord cu empirismul montărilor anterioare și convenționalismul strict al tipologiei scenice, stratificate în „idei fixe" despre operă. Urmărind în structura comediei „studiul relațiilor umane în anumite condiții sociale" el a dobîndit convingerea că se află în fața unei capodopere, clocotitoare de viață, de un înalt carat satiric, descriind cu mînie violența unei lumi sordide, găsind în piesă „formidabil de comic și puțin trist" faptul că „personajele teribil de mizere... își creează singure iluzia unor distracții feerice. Uitînd zidul igrasios pe lîngă care dansează, mirosul pestilențial, murdăria costumelor, acele personaje triste trăiesc carnavalul și se distrează și se veselesc ca la Tuileries [...] Pînă acum decorurile și costumele nu tran-

scriau ambianța reală a eroilor caragialești, ci imaginea ei idealizată, așa cum și-o închipuiau acești eroi..." [1]

Regizorul și-a propus să răspundă la o sumă de întrebări puse de text ; să reconstituie cît mai amplu mediul ; să elucideze raporturile dintre personaje, dincolo de farsă, dincolo de măști, în zona unde relațiile sînt impuse de condiția socială, etică și intelectuală a eroilor. Dacă ar fi să împrumutăm termeni din teoria informației, am zice că a descoperit noi atomi de semnificație, cuantificînd aleatoriul din conexiunile evenimențiale și valorînd noi surprize în varietatea, principial vorbind infinită, a combinațiilor dintre biografii — în interiorul mesajului ce și l-a propus. El a sesizat, cel dintîi, valoarea deosebită a parodiei caragialene, aici vizînd sentimentalismul mic-burghez estropiat de influențele literaturii și artei de colportaj. Ceva mai tîrziu, cercetătorul avizat și subtil care e Ștefan Cazimir a enunțat ideea că „piesa ar putea obține o apreciere mai conformă cu intențiile autorului dacă puternicele ei elemente de parodie s-ar bucura de atenția necesară. Un impuls în direcția amintită îi oferă constatarea că nici o altă comedie a lui Caragiale nu atribuie eroilor atîtea reminiscențe literare și nu supune manifestarea lor atîtor sugestii de natură livrescă..." E „o parodie a melodramei, nu atît a genului literar în sine, cît a resfrîngerilor lui în sfera cotidiană". [2] În spectacol, acest adevăr funcționa într-un chip complex, angajînd nu numai personajele, ci și manifestările de

[1] În revista *Teatrul*, 1965.
[2] *Op. cit.*

grup, pînă şi balul din carnaval, cu sîrba dezlănţuită în strigăte de „Zi-i d-alea d-ale noastre" şi încheiată cu stupefiantul răcnet din rărunchi „Vive la France !". La final, împăcarea se realiza printr-un cor suav, toţi cîntînd fericiţi romanţa „Steluţa"...

În procesul de creaţie scenică, artiştii au depistat şi relevat elemente din celelalte comedii caragialene, reliefate aici de alt context, făcînd vizibile analogiile, pe firul intenţiei parodistice.

S-a obţinut astfel *un climat* spiritual în care totul părea cunoscut şi deopotrivă inedit. Erau în el balcanismul înfierat cu sete de Caragiale, mahalaua bucureşteană — nu dulcea suburbie pictată anterior în cartolină, ci ţinutul semirural, semicitadin, scufundat în patriarhalism ca într-o mlaştină, printre ale cărei păpurişuri sticleşte înşelăciunea, unde mişună vietăţi ciudate, cu o existenţă larvară, intrînd, din cînd în cînd, într-o agitaţie neobişnuită, lovindu-se, ţipînd, urmărindu-se, gata să se devoreze, bucurîndu-se de fleacuri şi prăpădindu-se cu firea pentru nimicuri, reintrînd apoi, brusc, în beatitudinea putrefactă iniţială. E periferia suspectă a trişorilor şi cuţitarilor, a dramelor pasionale caligrafiate cu senzaţie în *Universul*, a bătăilor crunte în întunericul maidanelor, a misterelor din dosul porţilor zăvorîte şi al ferestrelor oblonite, a legăturilor de inimă ghicite în cărţi între craii de ghindă şi femeile de verde, dar şi a împăcărilor bruşte, fierbinţi, între zurbagii, cu jurăminte crîncene de credinţă şi prelungi libaţii conciliatorii.

Totul era ori părea tern. Chiar din prima scenă se oferea o priveliște imundă : Iordache, în ținută foarte sumară, ca acasă, se spăla pe picioare, apoi arunca apa pe podea. Primul client care intra, trîntind ușa, avea surpriza să vadă, căzîndu-i la picioare, din podul șubred, un sac ce l-ar fi putut lăsa lat dacă-l pocnea în cap. Rochia primei femei era slinoasă, boțită, cu ațe atîrnătoare la margine. Prosoapele din frizerie arătau îmbîcsite, jegoase. La bal, deși se simțea bradolina cu care se frecaseră dușumelele, era o atmosferă grea de sudoare și tutun ; geamul se arăta încețoșat de îndelungă nespălare. Costumele și măștile purtau patina evidentă a mizeriei și materialului prost, prost croit. Dominantă era toaleta, către care petrecăreții se precipitau mereu atît pentru nevoile firești, stimulate de băutură, cît și pentru a-și verifica ținuta, împrospăta fardul ori — după cum se zice și în text — a-și schimba între ei costumele cînd doreau a li se pierde urma. În rostirea replicilor apăreau accente eronate, un mod de a fraza și de a puncta tipic mahalagesc, cu tărăgănări și repeziri, cu eludarea lui ă (de pildă *daca*, în loc de *dacă!* — dar așa e notat și în textul inițial ! — *sa ma duc* în loc de *să mă duc*) cu lungirea lui e (în cuvintele „cremenală", „nemerit") cu morfolirea lui s în ș („Deșchideți !") și cu o contracție irezistibilă a interogației „Pentru ce ?" în „Pen'ce ?", toate ducînd la o maculare continuă a vorbirii.

Pentru prima oară se practicau deschideri în decorul claustrat. Ni se sugera, printr-o ferestruică (folosită

în joc), odăiţa din spatele frizeriei, unde au loc unele acţiuni doar evocate în piesă, unde se ascund din cînd în cînd personajele şi unde se ţine masa finală a împăcării. Deschizîndu-se, uşa frizeriei descoperea un colţ întunecat al cartierului, parcelă de pustiu negru. La un moment dat se auzea de aici urletul prelung al unui cîine de pripas. Sala balului lăsa să se ghicească, pe laterale, şi anexele, normale la un atare stabiliment specializat.

Scena era în permanenţă populată de personaje şi acţiuni diverse, într-o foială continuă. Sala de bal era tixită de lume. Deşi acţiunile sînt derizorii şi dramele false, toţi trăiau concentraţi întîmplările, considerîndu-le cu seriozitate deplină ; peripeţiile înfăţişate, ca şi cele povestite, îi tulburau profund, se vedea limpede că le dezorganizează întreaga existenţă şi le conturbă întreaga fiinţă. Nu era posibil, în lumina noului concept scenic, să se mai considere că aceste personaje suferă de vid sufletesc şi opacitate totală faţă de alte împrejurări decît acelea ce le implică. Dimpotrivă, ele inculcau o senzaţie de plinătate, într-o mişcare forfotitoare, extrem de animată, care, deşi fără direcţie de gîndire şi sterilă în fond, exprima o energie vitală neobişnuită.

Critica literară a avut, mereu, atitudini polare în raport cu substanţa umană a eroilor caragialeni. E o umanitate reală sau o galerie de fantoşe ? Simplificaţi psihologic — afirma Lovinescu — ei n-au o viaţă complexă, sînt „păpuşi reduse la o singură formulă ener-

gică“ [1]. Unul din cele mai recente studii [2], conceput cu seriozitatea și profunzimea analitică atît de caracteristice autorului, pornește de la ideea, întemeiată, că personajele lui Caragiale „nu trebuie și nu pot fi întruchipate in carne și oase, apăsat realistic, ca în viață“. Argumentul însă e contrariant : ele ar fi „caricate, neverosimile, grotești, absurde“, „neverosimilitatea“ lor sugerînd „inconsistența, irealitatea“, dimensiunea „fantomatică“. Dar caricaturalul, grotescul, absurdul nu sînt mărturii ale inconsistenței, ci posibilități expresive de a potența caracteristicul pe anume laturi ale lui, după cum atît de amplu a demonstrat și Hegel. Apoi : cum se poate susține că „interpretarea actoricească *în sine* conferă eroului caragialean o masă și o pondere care îi denaturează esența“, constituind „prin ea însăși un veșmînt prea greu în raport cu inconsistența personajului“ ? Eroii comediilor sînt creați pentru a fi interpretați, ei au fost *văzuți* de Caragiale, nu numai *auziți* și în indiferent care manieră sînt transpuși scenic, ei se *întrupează*, procesul de corporalizare fiind inerent și pieselor cu arătări, vedenii, duhuri, de la zeii olimpici pînă la ondine. Dacă îi socotim atît de evanescenți încît în *orice* întruchipare devin — cum spune criticul — „nepermis de concreți“, atunci ar trebui să acceptăm că sînt ateatrali, iar comediile în care figurează, nereprezentabile de facto.

Dealtfel, atunci cînd trece la concretizări, criticul nu se mai referă la personajele comediilor, ci la cele ale

[1] *Critice* (vol. VI), Editura *Ancora* (f.d.).
[2] *Satiră și viziune*, în volumul *Alianțe literare* de Valeriu Cristea.

schițelor și nuvelelor : „Cum să întrupezi... un personaj... în schița *Broaște... destule. Nuvelă pesimistă*... cum să-l «joci», cum să exprimi fizic lipsa oricărei trăsături particulare ?" Tot astfel, neîntrupabili adică, ar fi „Tînărul poet din *Autoritate*" (1896), „Mitică din schița cu același titlu" (1900), „moderații din *Istoria se repetă*" (1898), suferind „de *o nedeterminare* care sugerează inexistența". Dar aceste personaje nici n-au fost menite scenei, sînt ale prozatorului, și ca atare întrebarea de mai sus e caducă. Cîte o descriere glumeață („părul lui nu era nici negru, nici galben, nici castaniu") a prozatorului nu are cîtuși de puțin destinație teatrală. Și dealtminteri, nu pe descrierea trăsăturilor particulare se bizuie comediile. Uneori nu știm nimic despre vîrsta eroilor, înfățișarea lor, modul de a fi ; teatralmente, toate acestea sînt *deductibile*. La lista persoanelor, în *D-ale Carnavalului* de pildă, nu e nici o indicație lîngă nume ; nici din text nu aflăm dacă sînt grași ori slabi, ce etate au, cum se mișcă anume, care e culoarea părului — și dacă-l au, sau i-a prins calviția. Dar teatrul le dă *ființă*, mereu altă ființă, aceasta fiind modalitatea *vizată* de autor în mod expres, în timp ce proza era concepută exclusiv pentru lectură. Numai cînd se reduc la dialog (sau aproape numai la dialog — în multe schițe) purificîndu-se deci de detalii și indicații, unele proze se recomandă ca dramatizabile — și au și fost.

Spectacolele, chiar cînd n-au izbutit pe deplin, chiar cînd au dat personajului o alură „mai mult sau mai puțin de marionetă" — cum dorește Valeriu Cristea —

au propus o umanitate foarte consistentă atît ca esenţă, cît şi ca proporţii ale manifestărilor.

De aceea e întru totul conformă cu realitatea teatrală a personajelor din comedii opinia contrară, a criticului Gabriel Dimisianu, care vede „o fantastică vitalitate în material uman detracat", eroii fiind purtaţi de „o fervoare existenţială ce întreţine sentimentul vieţuirii bogate şi clocotitoare".[1] Reprezentaţia de la Teatrul „Bulandra" confirma din plin diagnosticul, dezvăluind şi zone inedite ale acestei vieţuiri, aşa cum *O scrisoare pierdută*, în toate viziunile scenice valida excepţionala portretizare a personajului Zoe, făcută de Călinescu în studiul *Domina bona* („Jurnalul literar") sau caracteristicile atît de bogate şi de diverse ale Cetăţeanului turmentat, expuse *explicit* chiar de Caragiale (în necrologul lui Ion Brezeanu). Sper că nu cobor nivelul discuţiei dacă amintesc că, puse în scenă la teatrul de păpuşi, diverse schiţe (*O vizită*, *Domnul Goe*, *Lanţul slăbiciunilor*, *Justiţie română*, *Cele trei zeiţe* şi altele, ca şi comedia *Conu' Leonida*) au dat, chiar şi prin jocul marionetelor, o extraordinară impresie de viaţă.

Evident, asupra *naturii* interpretării — cu refuzarea naturalismului grosier, propusă de criticul literar amintit, sau a viziunilor bucolice, secătuitoare de orice adevăr — discuţia rămîne deschisă. Şi necesară.

Lucian Pintilie a fost primul regizor care a dezvăluit violenţa vitală a eroilor şi caracterul primejdios ce-l

[1] Postfaţa la volumul *I. L. Caragiale. O scrisoare pierdută*, Editura Minerva, colecţia Arcade, 1973.

poate lua „încurcătura" pentru ei, chiar dacă nouă ne apare bufonă. Sfîrșitul actului doi (pe care l-am mai pomenit) era surprinzător : muzica se rupea, dansul se oprea, petrecăreții se strîngeau tăcuți, în semicerc, măștile deveneau amenințătoare, Pampon și Crăcănel se desprindeau, înaintînd cu un pas, Mița se apropia tiptil, ca o pisică turbată, dosindu-se hoțiș după ei, și scotocindu-se ca să scoată sticluța cu acid sulfuric, fostul ofițer de gardieni ducea mîna la brîu, unde avea șișul, și Catindatul se rătrăgea încet, îngrozit, împleticit : în aer plutea *crima*. „Jos masca !" striga fioros Crăcănel, „Pînă aici ți-a fost, Bibicule !" rostea cu o răceală de moarte Pampon ; și în timp ce Catindatul se chinuia, tremurînd, să-și scoată obrăzarul, Mița îi arunca în ochi, ca o fiară, vitriolul ucigaș, fugind besmetică spre fund ; degeaba striga bietul tînăr „Săriți ! ajutor !" ; înșfăcat cu nădejde de cei doi răzbunători, era lovit cu pumnii și picioarele, în timp ce mulțimea se împrăștia țipînd, iar Didina, Nae și Iordache dispăreau tiptil. Nu mai era nimic comic aici, gluma se îngroșase, printre veselii dănțuitori se amestecase, pe furiș, Moartea, întocmai ca în vechile farse, sotise și sainete.

Personajul Iancu Pampon condensa, prin extraordinara prezență fizică și interpretare a lui Toma Caragiu, întreaga ferocitate a indivizilor. El e cel care bate, avînd îndelunga experiență a poliției, unde a fost ofițer, dar și practica încăierărilor de la jocurile de concină ce i-au adus porecla de măsluitor. Îl bate pe Crăcănel înainte de a se afla măcar dacă e chiar Bibicul căutat ; îl maltratează a doua oară, în frizerie,

acesta ieşind îngrozit, în urlete „E nebun ! ajutor ! poliţia ! vardişti !". Îşi bate servitoarea ca să afle unde e stăpînă-sa, şi-i administrează corecţia definitivă presupusului înşelător, în bal. Caragiu avea o figură prelungă, impenetrabilă, privirea fixă, ţintuită în ochii interlocutorului şi o furie rece, fără exaltări, lăsînd să se ghicească forţa, mai ales mîna grea. Era stăpîn pe sine, sigur că va desluşi daraverile şi-i va prinde pe culpabili, sigur că n-are adversar („o să-i rup şalele", „o să-i dau o curăţenie spiţerului să mă pomenească", „o să-ţi rup oasele", la cărţi „eu am merchezul meu", pe papugii „i-am ras") sigur pe ştiinţa sa cartoforică, sigur pe iubirea Didinei — o clipă doar indusă în eroare de un scelerat — sigur că va „regula chestia" şi că va reintroduce ordinea, cu pumnul şi cu cuţitul, în universul temporar răvăşit. Era, în jocul de o vitalitate nemaipomenită şi de o brutalitate conţinută a genialului actor, o relaţie secretă între Pampon, spaima mahalalei bucureştene, Mackie Messer, spaima periferiei londoneze din *Opera de trei parale*, pe care tot el îl interpretase, şi Vulpaşin. Avea o părere straşnică despre el, nici nu-şi imagina că ar putea fi tras pe sfoară, se comporta cu cea mai fieroasă demnitate cînd era împins de poliţişti, îi poruncea rituos lui Iordache să termine mai iute istoria care-l interesa, să nu se piardă în digresiuni, îl ostoia cu superioritate, dar tot poruncitor, pe Crăcănel : „Nu plînge !", lovindu-l prieteneşte dar în aşa fel, încît celălalt se oprea nu din îndemn, ci sub senzaţia apăsătoare a palmei grele lăsate pe umăr, îl saluta condescendent pe Girimea : „Salutare şi frăţie", apreciind cu politeţe glacială că

a fost „foarte galant" și „ce-i drept. e drept, neică, ai făcut mult pentru noi..." și se reînălța în proprii săi ochi, acceptînd rezervat, dar fără echivoc, că a fost „prost", n-a înțeles „cum a devenit chestia", ultima lui replică fiind „Aida la masă", rostită ca un ordin, căruia toți i se supun cu voioșie, el deschizînd dealtfel cortegiul pornit spre odăița cu dineul preparat. Actorul și regizorul au sensibilizat în Pampon cavalerul fără frică și autoritatea neiertătoare a mahalalei, observabil ca atare chiar de la început, din felul în care îl ancheta pe Iordache asupra biletului de abonament. Apoi în modul cum îl brutalizează pe Razachescu. Indicațiile autorului îi precizează atitudinile : „grav", „fioros", „turbat", „se repede și iese glonț", „sărind", „îl apucă... îl zguduie", „cu tărie", „îl readuce tîrîș", ceea ce interpretarea traducea întocmai, însă fără exorbitanțe, eroul devenind fascinant ca pivot al aventurii și homeric prin eșecul comic continuu, sub masca nestrămutatelor sale convingeri eronate și sub înfățișarea gravă ascunzînd opacitatea absolută. În tot spectacolul, Caragiu nu zîmbea niciodată ; Pampon nu știa de glumă...

Catindatul, așa cum îl întruchipa Aurel Cioranu, nu mai era un tinerel distrat și prostănac, ci un flăcău ceva mai copt, fratele mezin al unui negustor cuprins, avînd și el „onoarea" familiei și „ambițul" carierei, un mehenghi de cafenele, șiret (nu joacă el farse dentiștilor, nu pune rămășaguri, nu „tachinează" damele, cînd se „magnetizează ?") bățos cînd e la o adică, dînd palme celui ce-l face zevzec, pus și el pe bătaie, într-o por-

nire cocoşească hazoasă dar şi destul de rea. Nae Girimea, personificat de Octavian Cotescu, arbora jemanfişismul, mîncînd mereu seminţe de bostan, preocupîndu-se relativ de frizerie — lăsată în seama calfei — ascultînd cu o viclenie de cîine de vînătoare, cu urechile ciulite, relatările despre ce s-a petrecut în lipsa lui, mistificînd-o actoriceşte pe Miţa ca să-i poată fura sticluţa, respingînd şi potolind femeile cu grosolănie, manifestînd o curtenie sulemenită faţă de bărbaţi ; un golan adult, fără nici un dumnezeu, trăind şi petrecînd în dorul lelii, purtînd obligaţiile propriului său crailîc cu plictis amuzat. Cinismul său nu arăta însă defel bonom ; fondul era agresiv, dom'Nae îl buzunărea şi-l bătea pe spiţerul escroc („i-a luat biletul şi vreo cinci franci cîţi îi avea în buzunar, i-a făcut un moral bun, din porc şi din măgar nu l-a mai scos, i-a tras vreo două palme şi l-a dat pe uşe afară..."), o imobiliza ca un luptător de greco-romane pe amantă ca să-i ia vitriolul, apoi o apuca de ambele mîini şi o tîra ca pe o cîrpă, lovind-o, ca s-o potolească, pînă în odăiţă, unde o arunca pe podea. Cînd Catindatul, legat la falcă, începea să facă obişnuitele lui fasoane, Girimea se urca pur şi simplu pe genunchii lui, deschizîndu-i gura cu forţa, năucindu-l sub greutate, maltratîndu-l ca să-şi introducă „ostromentele" în cavitatea bucală a clientului, îndemnul de „şezi binişor" fiind ridicol faţă de zvîrcolirile omului din scaun, care nu mai putea să respire cu matahala răsturnată peste el. Girimea nu arăta a fi fricos ; deşi primejduit de Pampon, Crăcănel, Miţa, el venea la bal ca să se distreze cu Didina.

Aici, cu nepăsarea frivolă pe care i-o cunoaştem, se hotăra tîrziu s-o şteargă, însă fără panică, greoi, lăsînd impresia că, la o adică, s-ar fi angajat într-o altercaţie cu urmăritorii. Cînd se întorcea la frizerie cu amanta şi cu calfa, îl liniştea pe febrilul Iordache (şi pe agitata Miţă) „... încuie degrab' pe dinăuntru... Lasă-i să vie, n-ai grijă ; orişicum avem pe unde scăpa" şi exclama nu „desperat", cum indică autorul, ci excedat, blazat, batjocoritor : „Cum să scap de nebuna asta ? Cum să mă cotorosesc de republicana ?" Tot dialogul cu Didina, îngrozită de eventualul scandal : „proces, poliţie, procuror şi pe urmă la juraţi" era rece, persiflator, fără încercări de scuză, ci cu ridicări din umeri. Găsindu-le încăierate pe cele două dame, frizerul le despărţea cu brutalitate, lovindu-le iute şi simultan cu dexteritate, pe amîndouă şi urlînd la ele : „Să nu daţi la oglinzi că sînt cu chirie", împingîndu-le cu atîta putere, încît le prăvălea pe scaune. Ca să le trezească din presupusul leşin, le pălmuia iar, cîtuşi de puţin tandru, apoi le moraliza aspru, atrăgîndu-le atenţia să-şi vină în fire, ceea ce ambele şi făceau numaidecît, nu atît de teama amanţilor oficiali ce urmau să apară, cît de posibila admonestare contondentă a celui ce le vorbea. Era din nou ironic, bădăran, indiferent ; le ducea cam cu sila în odăiţă, să le explice rolurile şi modul în care era pusă la cale „încheierea comediei ăştia" ; se reîntorcea satisfăcut, rînjitor, explicîndu-i fără amănunte lui Iordache : „am regulat bine chestia... Ai să vezi". Lămuririle date lui Pampon şi Crăcănel aveau un ton jovial-impertinent şi o culanţă de bărbat cu ifos, şi statut bine precizat

în mahala. Tocmai de aceea preopinenții nu le puneau la îndoială nici o clipă, cu atît mai mult cu cît galantonul îi și scosese de la poliție, prin intervenție personală la comisarul amic, unde el se bucura de prestanța „negustorului", ei doi fiind niște simpli „particoleri", în plus și cu musca pe căciulă. Interogația candidă : „Două dame ? Ce să caute la mine două dame ?" lăsa imediat loc grosolăniei, cînd dom'Nae observa că deslușirile între perechile regăsite tindeau să se prea dilate : „Se-nțelege c-a fost o încurcătură — îi repezea pe toți, dominînd zarva de false reproșuri și false scuze, cu false bucurii — ...Să-mi dați voie, coconițelor (și le și împingea, cu anume hotărîre) să vă isplic eu încurcătura pe larg, la masă". Isprăvirea „comediei" era de fapt reînceperea ei. Grobian și viclean, Nae îi dădea întîlnire Miței : „Mîine seară la cinci" — la accepția ei printr-un „Bine" vag, subliniindu-i ferm și rece : „Nu bine, negreșit !" și, după o secundă, Miței, așijderea, „Așteaptă-mă mîine la opt seara". „Care va să zică ne-ncurcăm iar ?" întreba naiv Catindatul, aflat pe altă lungime de undă. „Cu plăcere, neică" ricana Girimea, definindu-și astfel condiția de viață ; încurcăturile constituiau plăcerea lui, nimic din cele întîmplate nu-l afectase, nu-l speriase, era pregătit să facă față oricăror împrejurări asemănătoare, cu șiretenie, cu nepăsare, cu aroganță, cu rînjetul disimulator sau cu ghiontul făți. Talentul excepțional al actorului scotea personajul din galeria frizerilor cu lavalieră, mandolină și mustața în furculiță, fluturaș amorezat și spăimos, și-l așeza într-un raft ti-

pologic superior, ca produs reprezentativ al satirei caragialene, vizînd — cum zicea Pompiliu Constantinescu — un mahalagism etic și intelectual, figurînd un mascul greoi și obtuz, vieţuind la nivelul primar al poftei și pîndei.

Miţa Baston, realizată de Gina Patrichi cu o bogăţie de mijloace rar întîlnită, apărea ca o făptură bătută de toate vînturile, neîngrijită, nepieptănată, cu un aer rătăcit, faţa obosită, gesturile nesigure, vorbele îngălate. Ea oscila între stări de isterie și stări de prostraţie. Furiile o duceau pe nevropată pînă la pierderea cunoștinţei. Nu simula nebunia, era nebună de-a binelea, eroină posibilă a dramelor din rubrica de fapte diverse a cotidienelor. Pe Girimea l-a adorat „pentru eternitate, pînă la nebunie", era bolnavă de amor și așteptare, într-o langoare intermitentă ; își dădea în cărţi, unde-i ieșea că Nae „iubește pe alta, mi s-a făcut semn... cade mereu gînd la gînd cu bucurie, cu dragoste, cu temei, cu întîlnire pe drum de seară cu o damă de verde" ; prepara, cu obstinaţie, *scandalul*, nemaivrînd să știe ce se va întîmpla după aceea cu ea, cu amantul oficial și cu cel de inimă. „O să fie un scandal... dar un scandal... cum n-a mai fost pînă acuma în *Universul.*" Pe Nae era gata să-l aștepte „pînă mîine, pînă poimîine, pînă o veni" pentru că „să nu-mi răzbun ? Peste poate !", pregătind „o răzbunare teribilă". Nu dormea nopţi întregi din cauza geloziei ; se asocia atît de iute cu necunoscutul Pampon, prin jurămînt, ca „să ne răzbunăm împreună", încît pînă și acesta avea o oarecare îndoială, să nu fie cumva vreo „moftangioaică". Scena cu Girimea era

jucată într-un crescendo dus, vorba autorului, pînă la „turbare". Miţa începea „emoţionată" („Bibicule ! nu mă mai iubeşti"...) ridica tonul „cu energie" („Minţi !") răcnea „strașnică" („Bibicule ! Bibicule !") trecea într-un sarcasm funebru („Vezi tu sticluţa asta ?... Ştii ce are înăuntru ?... Ţi-e frică ?...", „...pîrleşte, Năică, arde, Bibicule, momentan tot, tot, şi mai ales ochii !") pentru ca să izbucnească într-un ţipăt sfîşietor („Pentru dumneatale, musiu Năică, şi pentru Didina dumitale !..."). După această culme a nervilor, femeia cădea („obidită") murmurînd, în scrîşnete, „am să vă omor eu, eu ! pe Didina, pe tine şi pe mine !...", frîngîndu-se pe un scaun, „desperată şi isterică", ascunzîndu-şi capul în mîini. După ce-şi dădea seama, din tonul schimbat al frizerului, că acela nu se mai teme, ea creştea din nou ameninţătoare, amintindu-i că e capabilă de fapte mari : „ai uitat că sunt fiică din popor şi sunt violentă ; ai uitat că sunt republicană... (formidabilă) ai uitat că sunt ploeşteancă — da, ploeşteancă ! Năică, şi-am să-ţi torn o revuluţie, da o revuluţie... să mă pomeneşti !..." revoluţia fiind pentru ea sinonimă cu un *scandal* de proporţii. Cînd îl auzea pe Nae rîzînd şi întrebînd-o batjocoritor : „Ce-o să faci ?" începea din nou a răcni, ca înjunghiată („şarlatane, mizerabile, infame"), fugind după celălalt pe după mobile. Nu se potolea nici după intrarea lui Iordache, care anunţa sosirea lui Crăcănel şi o îndemna să se ascundă : „Nu mai voi să ştiu de nimic... Voi *scandal*... voi să mor", repezindu-se să apuce briciul, pe care subchirurgul numai cu mare efort izbutea să i-l smulgă, tîrînd-o în odăiţă „cu multă luptă", în

timp ce Mița urla, îl zgîria, îl lovea cu mîinile și cu picioarele. Nici după paravan însă individa nu se calma, căci Nae îl trimitea dincolo pe Iordache să vadă ce e cu „nebuna", calfa revenind iute cu știrea că au apucat-o „pandaliile, era să-și taie gîtul cu briciul".

La bal sosea montată și cum vedea costumul de „turc" (în spectacol era un veșmînt arab !) se și repezea la presupusul Nae, cu un țipăt. Dar sub mască era Iordache... A doua oară cînd i se părea că l-a descoperit pe Girimea, „îl apuca", izbucnind iar în urlete, smuncindu-l într-atît, încît îi descosea mîneca dominoului și amenințîndu-l „daca mai faci un pas, daca nu vorbești, te nenorocesc", atrăgîndu-i vizibil atenția că și-a procurat alt vitrion. Dar, iarăși, sub mască era numai Iordache... În sfîrșit, avea prilejul, la finele actului, să arunce conținutul sticluței în ochii Bibicului — arătînd că nu glumea nici ea. Dar și de astă dată era obrazul altcuiva, al Catindatului. Mița se vădea păguboasă în toate...

De ce se întorcea, noaptea, la frizerie intrînd pe fereastra odăiței ? Ca orice „cremenală", avea remușcări ; voia să și controleze dacă „l-am nemerit ? ori nu l-am nemerit", să obțină certitudinea efectului răzbunător. Aici se întîlnea însă cu Didina și vocația ei asasină ieșea din nou la iveală : „Una din noi două trebuie să moară !". Gina Patrichi rostea cu un asemenea timbru replica și se repezea la adversară cu atîta disperare, încît era neîndoielnic, încă o dată, că nu cunoaște jumătățile de măsură, nu aruncă amenințări goale, e de-a dreptul „o cremenală". Ea nici nu se gîndea să-i administreze o corecție „traducătoarei"

inamice, ci, ca și în cazul lui Nae, era decisă să mutileze, să ucidă, să se sinucidă.

Prin interpretarea dată Miței și prin aceea, la fel de excelentă, dată Didinei de către Rodica Tăpălagă — o libelulă parfumată, gătită, sprințară, categoric mai tînără și mai atrăgătoare — regizorul răspundea pentru prima oară întrebării de ce o părăsise Nae pe una pentru cealaltă. Din toată înfățișarea ei, din felul cum apuca să spele și să frece lenjeria locandei, de îndată ce intra în prăvălie, Mița Baston dovedea că ajunsese un fel de femeie la toate a frizerului ; și aspectul vlăguit, scălîmb (zicînd despre ea că-i „curățică", Pampon realiza, fără să știe, un neașteptat efect ilariant) și funcția asumată, și adorația fără margini față de bărbat, ca și înaintarea în vîrstă îi diminuaseră simțitor farmecele, aducîndu-l pe partener într-o stare de sațietate. Didina era o femeiușcă picantă, „exmarșandă", deci fostă negustoreasă, cu șarm, ușor distantă, vag instabilă, bine îmbrăcată, îngrijită (Pampon pomenește despre „parfumurile, odicoloanele, pomădurile, liubemurile Didinii"), ea reprezenta pentru cocoșul mahalalei puicuța cea nouă, seducătoare și distractivă, căreia îi era sincer „adorant pînă la moarte". Prin felul de a fi și efluviul voluptuos pe care-l emana, Didina contrazicea flagrant afirmația lui Lovinescu „nici o eroină nu aduce cu ea o nelămurită mireasmă de feminitate" [1]... De aici și disperarea primei — care n-are nici „carieră" și, probabil, nici vreo altă alternativă între Bibic și Mangafa — și simpla pișcătură, sub-

[1] *Op. cit.*

ţire, a celeilalte la adresa lui Năică, în toată daravera : „Daca ştiai cu ce republicană apilpisită de Ploeşti ai de-a face, nu trebuia să mă-ncurci pe mine". Şi-apoi Didina e femeie de lume, are oroare de compromitere, de scandal, cînd aude urmăritorii spărgînd uşa exclamă, cu neprefăcută dezolare ; „îmi vine rău, mor !". Mai tîrziu, singură, în odăiţă, e decisă să iasă pe fereastră „şi pe-aici mi-e drumul". În schimbul de cuvinte cu Miţa, nu ea provoacă, nu ea începe cearta, doar se apără, ca bună fiică a mahalalei ce e, cu mijloacele învăţate din copilărie, Rodica Tapalagă sugerînd, cu fineţe, că, faţă de cealaltă, Didina e într-o oarecare inferioritate, prin lipsă de agresivitate şi de rutină.

Lui Ibrăileanu, Crăcănel îi evocă „un om cu o conformaţie fizică şubredă, în deficit de virilitate, imbecil adică",[1] dar actorul Marin Moraru şi regizorul au ţinut seama şi de faptul că acest inept aparţine structural mediului dat. El nu e mai puţin violent decît ceilalţi. E arţăgos, fricos doar pînă la un punct, apoi cînd îl capătă conmiliton pe vigurosul Pampon, devine îndrăzneţ, gata „să-l rup cu dinţii" pe adversar. La bal nu se mulţumea doar să întrebe : „Eu sînt Bibicul, nene Iancule, nu mai pofteşti ?", ci se şi îndesa în omul acostat, luîndu-l de piept, împingîndu-l, ţipînd la el, insultîndu-l. Povestirea despre cele opt traduceri era spusă cu năduf şi încrîncenare, nu lăcrimos, şi cu un sentiment acut de vindictă. Pe Catindat, pe care-l califica de „zevzec", îl şi atingea, fă-

[1] *Op. cit.*

cîndu-i „morală" după legea locului. El era „crud" — cum notează autorul — şi căuta cu tot dinadinsul *scandalul.* Cu Ipistatul era, la început, sfidător : „Noi pungaşi ? Aşa umblă pungaşii îmbrăcaţi ?" răspunzînd cu obrăznicie la întrebare : „Pe unde aţi intrat ?...", „Pe uşă" şi repezindu-l chiar pe sergentul ce-l împingea : „nu da brînci, domnule !" Reîntors în frizerie, îl admonesta ţanţoş pe Iordache : „Ei ! domnule, ai văzut că nu sîntem pungaşi..." punîndu-l apoi la punct, cu acelaşi parapon : „Nu mă cheamă Crăcănel ; mă cheamă Mache Razachescu". Lui Girimea îi mulţumea de sus, seniorial : „Mersi, neică, eşti un bărbat, drept să-ţi spui nu că eşti frizer (adică om de joasă condiţie n.n.) dar eşti galant", interesîndu-se apoi, tot cu morgă : „Şi care va să zică Bibicul erai d-ta, ai ?" aici, adică în toată scena finală, stabilindu-se, subiacent, o relaţie cu Dandanache, căruia i se tot explica despre ce e vorba, el punînd însă mereu alte întrebări, derutante, rezultînd că în fapt n-a înţeles deloc „cum stă chestia".

Iordache apărea în spectacol ca un om rezonabil, cu simţul umorului, afabil, serviabil, gata s-o salveze pe Miţa de nedorita întîlnire cu Crăcănel, să-l ajute, în toate, pe Jupîn, să-l aducă pe drumul raţiunii pe Catindatul îmbrobodit de „superstiţii italieneşti". El e *realist* (Călinescu a semnalat această caracteristică) avînd şi o teorie a „naturalului" care „trebuie să aibă o bază, măcar cît de mică, dar să fie bază" şi pe care i-o expune tacticos Catindatului, propunîndu-i, altădată, nonşalant, şi Miţei, „nu mai crede în mofturile

cărţilor, frate..." şi explicîndu-i „ţi-ai făcut spaimă din gelozie", Ştefan Bănică sugerînd subtextual lecţia antiipohondrică ce i-o ţine şi Leonida Efimiţei sale. Inteligent, perspicace, şoltic, ca Scapin, Iordache avea ideea de a chema poliţia („Tii ! mare politică mi-a dat în cap..."), plătea, simulînd candid, vama de un franc la „lotăria" Ipistatului, dădea sfaturile cele mai dibace pentru ieşirea din bal cu faţa curată, îşi bătea joc de Crăcănel şi de Miţa, deplîngea ca un actor „halul" în care se găsea prăvălia după năvălirea intruşilor şi îi făcea „pungaşi" pe cei doi, depunînd mărturie falsă că, în odăiţă fiind, îl prinsese frica „să nu m-apuce în casă să mă omoare...", bucurîndu-se apoi, nespus, în monolog, de reuşita farsei : „Haha ? i-am lucrat. Să vedem cum are să prinză politica", cerşind de la patron măcar un compliment : „Aşa-i că a prins bine politica mea ?". El e totuşi singurul om din poveste care *munceşte*, care nu cere nimănui nimic, dar e obligat să servească pe toată lumea, să fie veşnic atent în dugheană şi în afara ei, ca o pavăză a jupînului şi a amantelor lui, să răspundă la toate întrebările, să limpezească nedumeririle, să-i liniştească pe nevrotici, să găsească soluţii pentru evenimentele neaşteptate, să ducă „politică" faţă de mai mulţi odată, astfel că în scena a şaptea, a actului trei, cînd cădea zdrobit pe scaun, exclamînd „De azi, dimineaţă !... de azi-dimineaţă, asta merge întruna aşa ! Ce goană ! Ce goană turbată ! Doamne ! Doamne, isprăveşte odată istoria asta ! sunt trei după douăsprezece şi mă leşin de somn şi d-a-mpicioarele !" el beneficia de o oarecare simpatie din partea spectatorului, care-i zărea pe faţă cuta

tristă de o clipă a lui Arlecchino slugă la mai mulţi stăpîni.

Această compasiune era întrucîtva argumentată şi de relaţia nouă, omenească, pe care o stabilea cu Catindatul. Era un fel de ocrotire dezinteresată, simbriaşul ferindu-l abil pe fostul său client de gheara poliţiei, certîndu-l mai pe urmă ca un frate mai mare pentru însoţirea cu „zamparagiii", calmîndu-l în ce priveşte schimbul de costume („îţi dau eu garanţie"), ducîndu-l grijuliu la spiţerie „să-ţi cureţi obrazul, nu se poate să te duci în lume aşa pîrlit", manifestînd o amiciţie francă, în care se strecura şi o undă de tandreţe prin denominaţia „urîtul de dincolo". Unda aceasta de omenie venea probabil din constatarea lui Iordache că tînărul perceptor era căzut ca musca-n lapte, n-avea vină, fusese luat fără să ştie de iureşul gravelor întîmplări, se nimerise în toiul bătăliei fără a fi în vreun fel implicat. De aceea, în final, îşi şi permitea să glumească, agitîndu-i foarfecele în faţa ochilor, cînd celălalt ţipa că-l doare iar măseaua, răcnind la el şi împingîndu-l în scaun : „Lasă că-i ştiu eu leacul ei ; eu îi sunt popă... de la Matei citire... Şezi !" Evident, Iordache arăta clar că va fi cîndva ceea ce e Girimea. El nu se extrăgea, altminteri, în nici un fel, din lumea în care trăia, practicînd duplicitatea pînă la delaţiune falsă şi sperjur, ce însoţeau renghiul ticălos jucat lui Pampon şi lui Crăcănel, de dragul stăpînului. Se obişnuia cu celestinatul, jucînd cu credinţă şi speranţă rolul confidentului, pentru a ajunge indispensabil, făcînd-o şi pe „dama" la cadril — cînd nevoia o cerea.

Prin climatul realizat, prin acuitate satirică și fervoare comică, prin accentele noi și relațiile schimbate, prin carnația pusă pe scheletul farsei și prin jocul ilariant al măștilor, în sfîrșit, prin înălțarea considerabilă a nivelului de generalitate a tipurilor și înrădăcinarea lor în mediul dat, spectacolul *D-ale Carnavalului* realizat de Lucian Pintilie la Teatrul „Bulandra" în stagiunea 1966/67 s-a constituit drept cea mai importantă exegeză scenică modernă și cel mai novator reper caragialeologic. El a situat comedia pe treapta ei reală de altitudine în scara de valori teatrale a uriașei opere.

Cea mai mare parte a criticii a aderat la gestul novator fundamental. Cronica ziarului *Informația Bucureștiului* descoperea, cu încîntare, „Imensa, infernala stupiditate a acestei lumi, redată acum așa cum este, fără adausurile ruginite ale tradiției". Dar „Pintilie nu ne-a înfățișat marionete stîrnind un haz indiferent, ci oameni teribili de adevărați, devorați de pasiuni sincere, victime ale societății. Spectacolul condiției umane degradate, pe care ni-l oferă este, de aceea, și foarte trist. Luminate din toate unghiurile, plasate cu precizie în contextul social, personajele carnavalești au căpătat, pentru prima oară, dimensiunile unor eroi viabili". *Contemporanul* aprecia că spectacolul a demonstrat publicului că și această comedie poartă cu demnitate nota distinctivă a spiritului viu și caustic caragialean, căutînd să vadă „lumea răsturnată într-o oglindă de frizerie". „Pentru a plasticiza ideea artistică, Pintilie acordă valențe noi unor personaje, descoperă sau creează relații scenice noi, și îm-

preună cu scenografii Liviu Ciulei și Giulio Tincu, un cadru scenic adecvat, cu o funcționalitate ideatică precisă... În actul întîi, scena împinsă spre rampă creează un spațiu strîmt, voit neîndestulător... complementat prin cele două perspective : aceea a uliței și aceea a «interiorului» lui Girimea, suficient sugerat printr-un oberlicht ; iar în actul al doilea, restaurantul cu multe încăperi, destinat serbărilor de breaslă și carnavalurilor, din care scenografii au ales sala de trecere, largă și în pantă, într-o permanentă instabilitate, în care personajele se deplasează într-un du-te-vino zadarnic." Cronicarul deplîngea însă „frazarea pe alocuri defectuoasă sau de-a dreptul ininteligibilă" și faptul că „uneori se face o risipă inutilă de gesturi sau se procedează la îngroșări care frizează vulgaritatea". Cronica ziarului *Scînteia* socotea spectacolul „inedit, fără prejudecată (estetică ori morală) și fără reticență, un Caragiale restituit în realele lui proporții, și cu această lucrare, culturii universale", piesa apărînd ca „un joc al ironiei împinse pînă la acea limită unde rîsul se însoțește cu gustul amar, unde aparent ireala cavalcadă comică fantastică te face să simți dimensiunea tragică (de astă dată foarte reală) a unei lumi, a unei epoci". Modernitatea „decurge din noutatea viziunii regizorale asupra textului... Tabloul social al mediului satirizat este de o autenticitate, de o veridicitate necruțătoare. Sentimentele, ca și resentimentele, sînt trăite cu acea simplificare primară și vibrație de tinichea, proprie acelor tipuri de oameni ; sînt însoțite de interesul imediat, meschin, dar foarte rece și de un instinct de conservare pe care nici o mască nu-l ascunde. Viziunea regizorală,

de un realism crud și amar, rupe cu o anume «stilizare» ce trudea să transforme *D-ale Carnavalului* într-o speculație vodevilească, într-un libret de operetă la modă, cu decor de carton și ghirlande de trandafiraşi de hîrtie, pentru ca iluzia să piară odată cu cortina. „Revista *Teatrul* socotea inițiativa „extrem de importantă" dînd textului „o dezvoltare de cea mai bună calitate". *Luceafărul* a acordat și el girul său cutezătoarei montări. Alte cronici spuneau în esență aceleași lucruri.

Spectacolul a provocat și îndoielile unei critici valide.[1] S-au produs însă și recenzii de poziție indiscernabilă. Iar unele strict ostile, susținînd că I. L. Caragiale a fost „trădat", „vulgarizat", că spectacolul vădește „lipsă de respect" față de text. Un critic vîrstnic a protestat cu vehemență împotriva plasării pe scenă a „cabinetului de toaletă" considerînd acest amănunt scenografic ca o impietate respingătoare și un simptom al trivialității regizorale. Probabil că nu recitise recent piesa, ori îi scăpase indicația expresă a lui Caragiale, de la începutul actului al III-lea : „La stînga, în pla-

[1] Numesc „critică validă", aceea care recunoaște faptul de artă, distinge intențiile creatoare, manifestă respect pentru efortul artistic, dar se delimitează — cînd consideră necesar — de conceptul de teatralitate al realizatorilor în virtutea unui punct de vedere diferit, raportat, desigur, și el, la exigențele ideologice și estetice contemporane, la funcționalitatea culturală a teatrului. Critica invalidă neagă fără argumente, nu cunoaște decît un singur criteriu „fidelitatea față de text" (de fapt față de felul cum crede cronicarul că ar trebui să arate pe scenă scrierea, ori față de o imagine fixată cîndva pe retină), cere sancționarea creatorilor pentru sacrilegiu, infamează regia care a cutezat să iasă din tiparul știut (și regia în genere, declarată primejdie pentru arta dramatică), vădește inobilism și obtuzitate estetică, nu are nici un fel de idei, iar în expresie folosește predilect imprecația.

nul din fund, o ușă a cabinetului de toaletă". Iar în text, Catindatul îi și invită, pe Nae și pe Iordache, care au convenit la schimbarea de costume, „Haide la grandirop, la cabinet de toaletă" ; ca urmare, cum indică autorul, „ies toți trei în fund, la stînga" unde e chiar locul cu pricina. Un regizor vîrstnic și respectat s-a pronunțat categoric împotriva noii montări socotind-o „deformatoare".

S-a născut deci o polemică. Revista *Contemporanul* a solicitat opinia unor prestigioși academicieni.[1] Acad. Iorgu Iordan a răspuns că „spiritul caragialesc s-a menținut. Mi s-a părut un spectacol bun. Caracterul de farsă al acestei lucrări permite de la sine regizorului o mai mare libertate de mișcare. În această comedie de situații, comicul rezultă din împrejurările în care sînt puse personajele, împrejurări reliefate cu mult talent de noua viziune regizorală. Spectacolul realizează corespondența dintre psihologia unor personaje de morală inferioară și manifestările lor exterioare. În plus, detaliul plastic favorizează o orientare în universul comic caragialean și sugerează ipotetice și eventual plauzibile biografii ale personajelor. Deși pitorești, unele situații mi s-au părut totuși exagerate — exagerări justificate în parte prin faptul că suntem în cadrul unei farse... Un spectacol îngrijit realizat ca *D-ale Carnavalului* putea să evite momentele de îngroșare. Pornind de la montările noi, socot că, păstrîndu-se specificul teatrului lui Caragiale, comicul său poate

[1] Numărul din 7 aprilie 1967.

fi surprins din unghiuri multiple...". Acad. Al. Rosetti, unul din editorii *Operelor*, şi-a mărturisit surpriza „de a descoperi un nou Caragiale. Acesta nu mi s-a părut... nici sărăcit, nici îmbogăţit, ci pur şi simplu un altul, un Caragiale răspunzînd unei viziuni artistice a anului 1966. După părerea mea, comicul caragialesc şi-a menţinut specificul, substanţa sa intimă... Forma de exprimare a cîştigat mult prin inovaţia scenică, comparativ cu montările mai vechi... Pentru mine orice lucrare a lui Caragiale transpusă scenic astăzi este susceptibilă de o interpretare novatoare, adică aptă să reveleze acele aspecte ce corespund unei înţelegeri contemporane a operei şi scriitorului. În acest sens am fost profund impresionat de montarea şi calitatea spectacolului *D-ale Carnavalului*... Spectacolul trăieşte prin pitorescul savuros stîrnit de inspiratele improvizaţii la scenă deschisă — improvizaţii probabil îndelung studiate — prin veridicitatea şi complexitatea cu care regizorul a ştiut să-şi configureze personajele, iar actorii, în marea lor majoritate, să-i răspundă".

S-a organizat o dezbatere publică, cu participarea unor oameni de litere şi de teatru. Polemica a continuat şi aici, dar mai relaxat. O elegantă expunere a lui Vladimir Streinu a formulat cîteva ipoteze în sfera metodologiei literare, pentru cunoaşterea mai amănunţită a operei caragialene, propunînd să se studieze preeminenţa valorilor auditive, în chiar indicaţiile din paranteze, autorul fiind recomandat a avea o percepţie fonică acută. *Gazeta literară* a publicat principalele intervenţii. Polemica s-a prelungit însă şi în jurul festivalului naţional de teatru, prezidat de Zaharia

Stancu și avîndu-i în componență pe regizorii Sică Alexandrescu, Horea Popescu, pe Nicolae Munteanu, director general al teatrelor, criticii A. Băleanu (*Scînteia*), Dinu Săraru (*Luceafărul*) V. Silvestru (*Contemporanul*), N. Barbu (*Cronica*) și alți cîțiva. O împrejurare oarecare a făcut ca un fotograf să imortalizeze momentul votului, survenit după o foarte lungă și aprinsă discuție ; în poză se vede cine a ridicat mîna „pentru". Spectacolul a obținut Premiul I. S-a jucat multă vreme, cu un succes de public impresionant (în 5 stagiuni succesive, 100 000 spectatori). A călătorit peste hotare fiind salutat cu însuflețire în Uniunea Sovietică, Franța, Marea Britanie, Olanda, R. D. Germană. Seria reprezentațiilor s-a întrerupt aleatoriu, din cauza plecării unor actori din colectiv. Toate cărțile de teatrologie apărute în ultimul deceniu îl evocă, îl reanalizează, îl consemnează ca pe un jalon în destinul scenic al operei. [1]

Nu-l vom mai putea vedea niciodată. Toma Caragiu a pierit năprasnic în catastrofa seismică din martie 1977, tocmai cînd teatrul se pregătea să reia spectacolul. Și e de neînlocuit. Rămîne să așteptăm noua versiune scenică a piesei pe care, undeva, poate, un regizor tînăr, cu actori din generația sa, a și început s-o gîndească...

[1] Ample referiri, în acest sens, în volumul *Teatrul românesc contemporan, 1944—1974* (coordonatorii ediției Simion Alterescu, Ion Zamfirescu) editat de Institutul de istoria artei al Academiei de științe sociale și politice, Meridiane, 1975.

O NOAPTE FURTUNOASĂ ÎNCEPUTĂ CU O SEARĂ SENINĂ ÎN CURTEA CHIRISTIGERIEI

Scurtă istorie a piesei, enigmele ei — și ale existenței scenice — cele cinci versiuni ale textului, noul conspect al Teatrului de Comedie, în stil de farsă, inconsecvențele acestui stil, argumentarea scenică inedită a duplicităților și complicităților din universul moral al operei, inevitabilele contestări ale schimbării de optică interpretativă, date despre drumul operei în lume.

Joi 18 ianuarie 1879 s-a reprezentat întîia oară, la Teatrul Național din București, comedia *O noapte furtunoasă* scrisă de un tînăr gazetar, critic și umorist de 27 de ani, Ion Luca Caragiale. Din motive necunoscute, numele autorului n-a apărut pe afiș, dar toată lumea știa despre cine e vorba. Spectacolul a avut un succes deosebit, consacrînd debutul unui dramaturg care, în acea seară, era proiectat și ca scriitor pe orbita universalității. Contemporanii nu aveau însă acest fior (l-au simțit ceva mai tîrziu) ba s-ar putea spune dimpotrivă. A treia zi, un cronicar teatral influent denunța piesa, în cel mai mare ziar, ca imorală și ne-

dramatică, rău scrisă, fără haz, el incitînd la o protestare unită ; alţii, în zilele următoare, atacară instituţia de artă pentru condamnabila uşurinţă de a fi propulsat scrierea, cerîndu-se guvernului încetarea subvenţiei de stat, pentru „nimicirea unei astfel de scene". Comitetul teatral şi directorul Ion Ghica, zdruncinaţi, hotărîră schimbări în text şi suprimarea finalului, socotit de o indecenţă supremă. La a doua reprezentaţie, din 21 ianuarie, autorul se văzu deci, cu stupoare, modificat. Suportă uimit huiduelile şi fluerăturile din sală. Cine se scandaliza astfel ? Aflăm de la un martor (citat de I. Massoff) : „Se răspîndise vestea că piesa lovea în instituţia Gărzii cetăţeneşti ; băcani, cîrciumari, chiristigii, toţi de la căpitan în sus erau în păr de faţă să facă scandal". Dramaturgul debutant avu în acea seară o altercaţie violentă cu directorul general al teatrelor, şi scăpă ca prin urechile acului de haidamacii vociferanţi care-l aşteptau în faţa clădirii, puşi pe bătaie. Adresă un memoriu instituţiei, în care spunea răspicat : „Retrag piesa mea de la D-voastră şi nu admit a se mai reprezenta". Într-adevăr, ea a beneficiat doar de două seri, după care nu s-a mai jucat patru ani.[1] Tînărul brunet, cu ochi subţiaţi şi mustăcioară neagră pe faţa lungă şi netedă, trăi deci cea mai furtunoasă noapte din viaţa lui. Să examinăm odată

[1] Pe scena Naţionalului, căci unii din actori au înjghebat o trupă de turneu şi au prezentat-o, chiar în acea vară, la Tg. Jiu, Turnu-Măgurele şi Turnu-Severin. Aici s-au aflat în sală şi Titu Maiorescu cu Caragiale. Cum unii au fluierat la sfîrşitul reprezentaţiei, cei doi s-au amuzat copios, criticul oferindu-i, la cină, în compensaţie, autorului, o cupă de şampanie.

noaptea în piesele, nuvelele și schițele sale. Vom observa, surprinși, că, prea adesea, ea e neliniștită, tumultoasă, bîntuită de spaime reci și vedenii hazlii, un teritoriu al așteptării anxioase și al mistificărilor enorme.

De ce s-a întrerupt șirul reprezentațiilor — căci sala fusese plină și vîlva eficace ? Oare din cauza vehemenței imperative a debutantului, a campaniei critice, a supărării directorului ? La reluarea din 1883, care era de fapt o premieră, cu regie nouă și unii interpreți noi, ziarul *Timpul* amintea că „fusese oprită pentru aluziuni politice" (în acel an se iscase un scandal în legătură cu unele nereguli și disensiuni în Garda Civică). Iar Iuliu Roșca relatează : „Cînd fu a se juca pentru a treia oară, ea se interzise din poruncă venită de sus, ca fiind imorală și ca lovind în instituțiunile țării". [1]

Orice capodoperă are un miez clar, constituit de fapta de creație însăși, și o aură de mister. Se va observa că există o latură documentară în toate scrierile caragialene ; Șerban Cioculescu a contribuit decisiv la identificarea și măsurarea ei, dar unele date vor mai trebui cercetate și raportate. Mahalaua Dealul Spirii, străzile Catilina, Marc Aureliu, Stabilimentul, grădina „Union" (Suisse), cupletistul Ionescu, Garda Civică sînt atestate. Se pare că tot astfel și Nae Ipistatul (pe care-l chema Sandu) de la despărțire. Și, iar se pare, întîmplarea ca atare, expusă în schița *Cetățeanul Ghiță Calup* și într-o mărturie autobiografică tîrzie făcută lui Zarifopol. Impresia de documentar e atît de pregnantă, încît Ibrăileanu își închipuia, surîzînd, că „așa cum

[1] Revista *Familia*, 1883.

îl ştim pe Caragiale din viaţa lui particulară, putem admite (ba sîntem chiar siguri) că el ar fi petrecut ceasuri plăcute în tovărăşia lui Jupîn Dumitrache la un pahar de vin, ori la o sindrofie, cu el, cu Veta şi Ziţa..." [1] Nu ştim însă multe despre lumea piesei şi relaţiile eroilor ; ce şi cît cunoşteau unii despre alţii, care e provenienţa lui Spiridon, cît e realitate şi cît e înşelătorie în pasiunea năvalnică a lui Chiriac pentru Veta, cum de s-a ajuns la ideea căsătoriei între Ziţa şi Rică, după o atît de frugală cunoştinţă şi într-o clipă noctură atît de zbuciumată... Fiecare exeget literar formulează opinii personale despre raţiunile personajelor, ori despre mobilurile intrigii şi fiecare regizor valid îşi subordonează actul creator unor puncte de vedere proprii. În acest fel opera îşi multiplică sensurile la infinit, iradiind necontenit ipostaze umane, morale şi sociale, misterul ei originar augmentîndu-se tulburător pe măsură ce înaintăm în timp. [2]

Enigmatice rămîn şi unele momente din istoria ei scenică. Nu ştim cine a fost regizorul premierei absolute. În amintirile sale, C. I. Nottara afirmă că a supravegheat toate comediile lui Caragiale, afară de *Noaptea furtunoasă* care „fusese montată" [3]. Nu ştim cum arăta

[1] *Op. cit.*

[2] Caragiale însuşi continua să fie obsedat de eroi. După 1884 — povesteşte I. Suchianu — „a fost preocupat de o comedie nouă cu tema *Jupîn Dumitrache în generaţia următoare* (e vorba probabil, de proiectul *Titircă, Sotirescu et. Comp.* n.n.) ; Doctor în drept de la Paris, avocat repede celebru, om politic ales deputat în opoziţie, tribun talentat ; copii crescuţi cu guvernante străine, nici urmă de cherestegiu. Numai după planul sumar ce mi l-a comunicat, vedeam deja ce operă ni se pregăteşte..."

[3] *Op. cit.*

versiunea I a piesei, care ori s-a pierdut, ori a fost distrusă de autor. Din notele ediției de *Opere* și dintr-un documentar (nesemnat) apărut în *Revista Teatrului Național* [1] rezultă că primul text, probabil cel citit de autor la „Junimea", avea patru acte. Se declara un incendiu la cherestigiria lui Dumitrache Titircă. Soseau pompierii cu tulumbele și, după un efort îndelungat, stingeau focul. Aici se cunoșteau tînărul reporter Venturiano cu Zița. I. Suchianu își amintește că sinistrul avea loc *la începutul* piesei. [2] În cronica dintr-o publicație a vremii, *Binele public*, se observă că, așa cum e pus, *la final*, incendiul n-ar mai avea rost. Nottara evocă faptul că focul se producea *la un moment dat*. Nu știm, așadar, cînd se declanșa pîrjolul și cum se isprăvea. Dialogul inițial, dintre Titircă și Ipistat, avea loc „pe o laviță dinaintea «cantorului»", iar după alte amintiri „pe prispa casei".

Versiunea a II-a e cea reprezentată, cu eliminări de replici și fără scena ultimă, în a doua seară de la Național, deci și ea un unicat. Versiunea a III-a a apărut în *Convorbiri literare* nr. 7—8/1879. Aici piesa are patru tablouri. Autorul precizează locul astfel: „Acțiunea se petrece la București, în suburbia Dealul Spirii, stradele Catilina și Marcu Aureliu". Lista personaelor e întocmită astfel: „Jupîn Dumitrache Titircă Inimă-Rea, cherestigiu, proprietar și căpitan în garda civică. D. Nae Ipingescu, subcomisar de clasa a II-a, adică epistat de despărțire, amic politic al celui de

[1] Nr. 2, stagiunea 1949/1950.

[2] *Diverse însemnări și amintiri* (Seria I), Editura ziarului *Universul*, 1933.

sus. Musiu Rică Venturiano, amploiat, arhivar la judecătoria de pace de galben, student în drept, poet liric și publicist, colaborator la *Vocea Patriotului Naționale.* Chiriac, tejghetar, om de încredere și în perspectivă tovarăș la parte al lui jupîn Dumitrache, sergent în gardă. Spiridon, băiat de pricopseală la cherestigiria lui Jupîn Dumitrache, în vîrstă de 11—12 ani. Cucoana Veta, consoarta lui Jupîn Dumitrache. Cucoana Ziţa, sora ei, divorţată de Ghiţă Ţircădău și actualmente liberă". Ulterior, autorul a șters unele din preciziuni, esențializînd datele (păstrînd doar, de pildă : „Ziţa, sora ei"). Substanţializa mereu, eliminînd pînă și indicaţiile de vîrstă a personajelor, sporind în schimb instrumentaţia de sugerare. Primul tablou al piesei începea tot cu scena Dumitrache—Ipingescu, dar aceasta avea loc în curte, pe o laviţă. „Scena înfăţișează — scrie Caragiale — o răspîntie din Dealul Spirii, din strada Marcu Aureliu în strada Catilina. La dreapta un loc viran, în fundul căruia se vede magazia cea mare de cherestegirie a lui Jupîn Dumitrache : blăni, grinzi, scînduri, tinichele, șiţe, laţe, araci și toate articolele atingătoare de această ramură a comerţului naţional. În stînga casei, înșirată în planul din urmă, casa cu două etaje în meremetiseală a lui Jupîn Dumitrache. În fund trece uliţa Catilina, în care răspunde cherestigiria ; se vede la o parte cantorul și prăvălia lui Jupîn Dumitrache, iar la cealaltă o poartă mare cu uluci, deschisă de perete, care duce în curtea magaziei. Dinaintea cantorului se află o laviţă, pe care la ridicarea perdelei șed Jupîn Dumitrache și Nae Ipingescu". Ta-

bloul al doilea al acestei de-a treia versiuni se desfășura în interior : „Scena înfățișează o odaie de mahala, în catul de sus al casei lui Jupîn Dumitrache (Decorul a fost reconstituit aproximativ astfel într-un spectacol clujean realizat de tînărul regizor Aureliu Manea n.n.) Ușă în fund, dînd în sala de intrare, de amîndouă părțile ușii din fund cîte o fereastră. Mobile de lemn și pae. La dreapta, în planul din urmă, un pat acoperit cu velință. La stînga, în planul din urmă, o fereastră ce dă pe schelele de la aripa casei. Cu un plan mai în față, o ușă ce răspunde într-o altă odaie. Lîngă patul din dreapta, pe planul al doilea, altă ușă. Înaintea patului, o masă cu un scaun. În fund, răzemată de fereastră, o pușcă de gardist cu spanga atîrnată lîngă ea. Între fereastra ce dă pe schele și ușa din stînga, un scaun". Rolul lui Spiridon era mai extins ; monologul său avea o întindere mult mai mare, cuprinzînd cîteva din șiretlicurile cu care jupînul umbla să-l descopere pe ucenic că fumează. Tot de aici aflăm că Titircă *i-e naș*, amănunt care întregește ideea de clan familial închis, difident față de intruși, căutînd a integra, într-un fel sau altul, toți indivizii de sub același acoperiș, arborînd herbul onoarei, cultivînd secretul existenței de grup etc. Jupînul e denunțat ca un zgîrie-brînză, „trage tutun de un ban și jumătate, inigéa-boccéa, șapte drumuri de-o pará și cînd pleci îți mai dă și trei dramuri de dăruială" în timp ce Chiriac folosește „tutun de-o băncuță". E reprodus și-un dialog pe care băiatul l-a avut cu Chiriac în curte, unde acesta, la întrebarea de ce nu se culcă, răspunde răs-

tit : „Ce te-mportă pe tine ?... Tu te-ai găsit să-mi faci educaţie ce să fac ?" E evocat şi dialogul lui Spiridon cu Veta ; băiatul o întrebase, familiar : „Da... dumneata, mai stai mult, cocoană ?" O menţiune interesantă a monologului e aceea că Chiriac îl pîrăşte uneori jupînului pe Spiridon. Iată şi o reflecţie ambiguă : „Cum dracul să nu se culce nici cocoana, nici nea Chiriac ? Mai-nainte, cum pleca jupînul de rond, numaidecît se culcau amîndoi".

În volumul *Teatru*, apărut în 1889 la Editura librăriei „Socec", Caragiale publică piesa cu schimbări şi reduceri de replici. De-abia în stagiunea 1905—1906, sub directoratul lui Al. Davila, s-a jucat versiunea în două acte — a cincea — aceea pe care o cunoaştem şi o jucăm şi azi.

Precizia şi laconismul caracterizărilor, unitatea temporală, a locului şi acţiunii, de virtute literară clasică, deopotrivă dinamismul intrigii şi complexitatea sistemului de adrese satirice, de orientare modernă, defineau un strălucit debut literar. Pînă atunci, tînărul fusese cunoscut ca umorist (colaborator la *Ghimpele* şi întemeietor al *Claponului*), critic (cu virulenta *Cercetare critică asupra teatrului românesc*), ziarist şi traducător, *Roma învinsă* de Al. Parodi (în versuri) hărăzindu-i o bruscă notorietate, probabil şi prima invitaţie la „Junimea", unde, cum povesteşte Negruzzi, a fost adus de Maiorescu, „cu alţi şase", acesta însemnînd, la rîndu-i, în *Jurnal* : „Caragiale, bun traducător".

Ce l-a determinat să se avînte în dramaturgie, cine l-a stimulat şi sprijinit, cum l-a primit Comitetul de

lectură al Naţionalului, nu ştim. Ştim doar că în chiar acelaşi an s-a apucat din nou de lucru, dînd *Conu' Leonida faţă cu reacţiunea*, hotărînd să se dedice teatrului.

Reprezentaţiile de la Bucureşti, Iaşi şi Craiova au fost relativ frecvente în deceniul nouă ; ulterior însă, interesul pentru piesă a mai scăzut. O premieră cu intenţii novatoare (la Teatrul Popular din Bucureşti, în 1923) i-a displăcut lui Liviu Rebreanu, deşi recunoştea că respectul pentru operă „nu vrea de loc să fie anchilozare în nişte forme învechite".[1]. Camil Petrescu a avut, de asemenea, o crispare, la premiera din 1927, cînd i s-a părut că se inovează, salutînd însă interpreţii tineri. În 1931 combătea şarja în interpretare, notînd că piesa cere mai multe observaţii de interior decît de exterior. Dar în 1953, într-o retrospectivă caragialeană, afirma că montările scenice vechi îl înfăţişau pe dramaturg „nu ca pe un realist, ca pe un mare realist critic, ci ca pe un umorist, ca pe un autor de comedii vesele şi digestive... comedioare-farse fără multă importanţă". [2]

Reevaluarea săvîrşită de Sică Alexandrescu în 1939 la Teatrul Comedia (cu V. Maximilian, G. Timică, Ion Iancovescu, Silvia Dumitrescu, Maria Filotti ş.a.) a fost parţială, tonul diurn fiind criticat ca o inadvertenţă. Reconsiderarea din 1949—50, condusă de acelaşi regizor, la Teatrul Naţional, a însemnat o restituire conformă a mediului şi caracterelor, în limitele unui

[1] *Op. cit.*
[2] *Op. cit.*

solid realism scenic tradițional, îmbogățit printr-o observație mai aplicată teatral și printr-o comicitate mai artistă, într-o viziune organică. Concepția novatoare, a lui Lucian Giurchescu, la Teatrul de Comedie (1973), deși nu integral finalizată, a așezat intriga pe unele elemente noi, optînd pentru stilul de farsă, cu o cuprindere mai largă a ambianței sociale.

Cine se obișnuise cu o anume imagine a comediei caragialene *O noapte furtunoasă* va fi fost surprins descoperind, pe scena Teatrului de Comedie, în 1973, alt spațiu din universul domestic al familiei Titircă : o curte vastă, cu ziduri afumate și felinare înalte, populată de pîntecoase poloboace cu murături, semn al aprovizionării grijulii într-o chivernisită gospodărie de mahala bucureșteană. Stăpînul casei și amicul său politic, ipistatul despărțirii din Dealul Spirii, conversau, curățind butoaiele în care harnicul Spiridon deșerta mai tîrziu ceea ce se pritocise mai din vreme în putinici. Noul spațiu nu era străin de cel la care se gîndise inițial debutantul în dramaturgie Caragiale. Regizorul imagina acum curtea, în fața ei presupunîndu-se a fi maidanul lui Bursuc, de unde sosește Spiridon, deopotrivă locul pe care îl străbate mereu Zița, unde se întîlnește ea cu Țircădău, cel ce a vrut s-o „sinucidă" și cu „monșerul" Rică ; așadar, ni se oferea o panoramă mai amplă, în spiritul piesei și în detaliile evocate de text, continuîndu-se, remarcabil, inițiativa pe care o avusese prima oară, în acest sens, regizorul cinematografic Jean Georgescu și, a doua oară, regizorul teatral

Sică Alexandrescu (înfăţişîndu-ne pe scenă grădina „Union"). [1]

In acest nou spaţiu scenic apăreau, pe rînd, aduse de Spiridon — pe care actorul George Mihăiţă îl prezenta, cu talent şi aplomb, ca pe un spiriduş al casei, atoatefăcător şi atoateştiutor, un Puck poznaş, sărind la ţanc cu scaunul necesar, prinzînd din zbor o cană aruncată, punînd ţigara între degetele stăpînului, aprinzînd felinarele, luminînd cu chibritul o scrisoare sau, cu lumînarea, drumul amorezilor — apăreau deci, frînghia cu rufe, patul, nevoiaş încă, din odaia lui Chiriac, aşternutul şi altele, spectacolul intrînd rapid în farsă. Era oare justificat acest stil ? În lista pieselor sale, înaintată ironic lui Sturdza, Caragiale scria în dreptul *Nopţii furtunoase* : *„farsă* în două acte şi patru tablouri", poate ca o glumă. Cronica ziarului *Timpul* explica însă serios spectatorilor din veacul trecut că „aceasta e o farsă". Reprezentaţia actuală opta decis pentru un stil de farsă, mutînd unul din accentele principale de pe comicul de limbaj pe comicul de situaţie, zăpăcind personajele printre mobile — uneori cu umor şi alteori fără — fugărindu-le, încăierîndu-le, făcîndu-le să se sperie unele de altele (adeseori fără justificare logică), obligînd-o pe Ziţa să citească frumoasa epistolă a lui Rică răstignită pe buza butoiului,

[1] Lucian Giurchescu avea toată îndreptăţirea să preia unele din elementele textului iniţial. Ca totdeauna, s-a găsit şi un critic care l-a acuzat de ireverenţă faţă de autor, faţă de piesă, faţă de tradiţie, cam în termenii ce trec şi ei, prin decenii, de la un acuzator la altul, într-un proces cu obiectul neschimbat şi subtextul tenace al inimiciţiei, de o natură sau alta, faţă de autor şi de satira sa.

iar pe Ipingescu să plîngă caţavencian la lectura unui pasaj al articolului din *Vocea...*, pe junele Venturiano să irumpă clovnesc, ca în filmele mute, dezmembrîndu-se printre cele mai imposibile obstacole ale binalelor, podului şi dormitorului lui Jupîn Dumitrache. Trecerea comediei, atît de aşezate şi dichisite în interpretările tradiţionale, în registrul de farsă, era plauzibilă şi nu mi-a părut de natură a afecta valoarea lucrării, ci chiar aptă a potenţa uneori umorul. Spectacolul era mustos, producînd veselie reală. Condiţia estetică esenţială ar fi fost ca stilul ales să fie urmărit cu migală şi în toate articulaţiile, pe tot parcursul lucrării scenice. Or, munca regizorală şi actoricească nu părea a fi guvernată, pe întreaga-i suprafaţă, de o exegeză prealabilă profundă şi de o gîndire coaptă. Mai degrabă se isca impresia că, sub raportul formei, s-ar fi lucrat pe momente, pe gag-uri, ca într-un colaj de schiţe. Stilul de farsă era uneori sclipitor, ca în scenele susţinute clamoros, ironic, cu deznădejde răvăşitoare, impetuos autoritar, furibund sentimental, cu crampe de amor, divers şi original de admirabila Veta (Vasilica Tastaman), sau ca în cîteva momente excelente ale plăvanului gata de gesturi definitive şi de retracţii tot atît de definitive, care e Chiriac, ascunzîndu-se sub pat şi mînuind „levorverul" (Silviu Stănculescu), ori ca în majoritatea scenelor de pitoresc mahalagism, topit în isterii, tandreţi de porumbiţă şi răgete de vită înjungheată, ale Ziţei (Sanda Toma) ; alteori însă farsa era clătinată de comportări mecanizate şi gesturi teşite prin veche întrebuinţare, talentul indiscutabil al lui Cornel Vulpe (Titircă Inimă-Rea) şi cel cert al lui Aurel

Giurumia (Ipingescu) cheltuindu-se fără mare eficiență și sub semnul unui gust evaziv. Punctul inferior al farsei, acela unde ea se convertea într-un joc de circ fără transfigurare, era marcat de prezența lui Rică Venturiano (Iurie Darie) cînd răgușit, cînd tunător, dar mereu uscat și nesărat, deteriorînd și masca, și gîndirea caricată, și limbajul dezaxat al eroului pînă la scheme și schime fără sens.

Latura originală și interesantă a acestui spectacol inegal, cu destule imperfecțiuni, consta în revelarea ipocriziei în imoralitate a întregului clan angajat în acțiune, ceea ce sporea, după părerea mea, una din dimensiunile satirei sociale a piesei. O cronică a premierei absolute observa că „Subjectul este luat din viața reală și de toată ziua a societății noastre burgheze". Reacțiile violente împotriva operei au avut mai multe cauze, desigur. Principala, și principala acuză, rămînea însă „imoralitatea", nevoindu-se a se pricepe, ori nepricepîndu-se, ori prea pricepîndu-se că nu piesa și nu spectacolul erau imorale, ci personajele, cărora geniul lui Caragiale le dezgolea nerușinările fără nici un menajament, în chipul cel mai corosiv. Modul lor de viață era sordid, moravurile lor erau ticăloase, ifosele de onorabilitate erau murdare și întreaga lor autenticitate, insalubră ; dar printr-un efect de răstălmăcire, toate păcatele acestei lumi de o crîncenă mizerie morală erau întoarse, ca defecte ale creației, împotriva celui ce le divulga atît de caustic.

Spectacolul realizat în urmă cu un sfert de secol la Teatrul Național reașeza, la înălțime, contrastul

dintre ifosul social și imoralitatea reală. Comedia tinde a demonstra că această imoralitate generală are, ca o notă puternic distinctivă, ipocrizia. În spectacolul actual reieșea, fără dubiu, prin iscusite punctări, că, exceptîndu-l pe înfoiatul și credulul jupîn, toți cunosc legătura adulterină dintre Chiriac și Veta, dar se prefac a o ignora. Dealtminteri, cronica lui Slavici, prieten al lui Caragiale, notează despre Ipingescu : „Un ipistat care știe că Veta întreține relațiuni foarte intime cu Chiriac". [1] Acest aspect era bine realizat acum, pe scena Teatrului de Comedie, de Aurel Giurumia, Sanda Toma, George Mihăiță, iar complicitatea filistină era relevată concludent și perfect în spiritul textului, de către regie, constituind un element spectacular inedit.

O *noapte furtunoasă* la Teatrul de Comedie nu avea nici vigoarea, nici profunzimea și nici viziunea integratoare, organică a celorlalte două spectacole caragialene noi. Dar chiar așa, nedesăvîrșită, reprezentația ilustra revelator tendința nouă. Făcînd-o limpede în serviciul ideilor textului, subsumîndu-se țelului satiric caragialean, căutînd modalități care să-l exprime, pentru contemporani și în gustul lor, acest spectacol inaugural al stagiunii 1973/1974 binemerita atenția generală, chiar și rezervată, de care a avut parte, inclusiv polemica pe care a stîrnit-o și discuțiile ce i-au urmat.

Probabil că a binemeritat și prezența continuă pe afiș de atunci, cinci stagiuni la rînd — că altfel decît prin merit cum s-ar fi menținut (și s-ar mai menține) atîta vreme ?

[1] *Timpul*, 21 ianuarie 1879.

În ultimul deceniu și alți regizori au schițat gesturi creatoare cutezătoare, punînd alte accente, încercînd a descoperi conexiuni tipologice noi : George Rafael (Teatrul Nottara), Aureliu Manea (Teatrul Național din Cluj-Napoca), Mircea Cornișteanu (Teatrul Național din Craiova), Alexa Visarion (la Radio) [1].

Prima traducere a piesei într-o altă limbă s-a făcut, după cît se pare, în 1911, în Bulgaria. Primul spectacol străin al comediei pare să se fi realizat la Budapesta, în 1951. Prima montare în afara Europei e notată la Buenos Aires, în 1956 (Teatrul Fray Mocho). Primul turneu românesc care a dus-o peste hotare a fost, se pare, cel al Teatrului de Comedie (1973, în Suedia, Danemarca, Berlinul Occidental, Uniunea Sovietică).

Comedia nu s-a aniversat niciodată. Centenarul ei s-a sărbătorit la Craiova (unde era pe afiș, la Național) în ianuarie 1979, sub auspiciile Societății „Caragiale" reunită în sesiune dedicată, și la Teatrul de Comedie din București, unde de asemenea se afla pe afiș. Mai era prezentă și pe scena Operei, cu semnătura lui Paul Constantinescu.

După un veac de existență, viabilitatea *Nopții furtunoase* e fără fisură, tinerețea — intactă, clasicitatea — fapt.

[1] Cînd încheiam volumul de față, a avut loc, la Teatrul Giulești, cea mai interesantă reevaluare modernă a comediei, în regia lui Alexa Visarion și scenografia Danielei Codarcea, modificînd aproape toate datele știute.

COMEDIILE CARE-ŞI MAI AŞTEAPTĂ SPECTACOLUL

O încercare cu Conu' Leonida faţă cu reacţiunea, sceneta Începem văzută ca manifest teatral caragialean, posibilitatea reprezentării ei în triptic cu piesele *O soacră* şi *Articolul 214.*

Conu'Leonida faţă cu reacţiunea îşi mai aşteaptă încă premiera timpului nostru. Accepţia caricaturală a revoluţiei, confuzia, dusă pînă la absurd, între noţiunile progresist şi retrograd, cu o nemaipomenită bulibăşeală a termenilor politici, tabloul grotesc paradisiac al binefacerilor răsturnării radicale făurit de pensionarul fosilizat şi mai ales groaza sa de o răsturnare neprogramată, cu posibila exterminare a adversarilor, sînt simptomele ilare ale unei ideologii reacţionare, pe care Alecsandri le ridiculizase jovial în *Iaşii în carnaval*, iar Caragiale, prin expozeul atît de doct şi categoric al napoleonianului republican de ipsos, le muia în vitriol.

Umorul e aici intrinsec, personajele fiind comice, după expresia lui Bergson, exact în măsura în care se

autoignorează, dar admirabilul actor comic Dem. Rădulescu, interpretul lui Leonida din spectacolul Teatrului Național al anului 1974, îl considera extrinsec, împodobind cu cele mai felurite și neașteptate trucuri vesele vorbirea, mersul, îmbrăcămintea, atitudinile, posturile domestice ale eroului. El se irita nostim, țopăia în poante, ca o balerină, purta o scufie de aspect teuton, își încălzea la sobă înțepenitele-i vertebre dorsale într-o hazoasă temenea în unghi ascuțit, respingea o slabă tentativă de apropiere conjugală a consoartei (pe Efimița o juca, participativ, cu unele adnotări spirituale, Raluca Zamfirescu) dar ceea ce scăpa printre toate acestea era tocmai *tipul.*

Cînd inepuizabila fantezie a actorului și-a găsit matca într-o concepție asupra rolului — cum s-a întîmplat cîndva, în *Nevestele vesele din Windsor* sau în *Siciliana*, ori mai de curînd în *O scrisoare pierdută* (la „Bulandra"), desigur și în alte împrejurări, pe scenă, în film, la televiziune — el a creat eroi comici memorabili. Pe caragialeanul Leonida nu ni l-a dăruit (încă) deși și aici străduința regizorului Ion Cojar, care l-a călăuzit, a fost caracterizată de seriozitate în compunerea ambianței (cei doi dormeau într-o odaie mucalită, cu flori roz și tapete, paturi cu plăpumi roșii covîrșite de danteluțe, bibelouri de ghips etc.) iar printr-un benghi, decorul însuși fusese pus să se cutremure „cu melodramă «misterioso» în orchestră" — cum indicase autorul.

Totuși, farsa rămînea la suprafața lucie a lucrurilor, luate ca atare, de unde și hazul economic, cu ecou mat.

Poate că se va găsi cineva care să ne restituie tot umorul mordant — așa cum l-au aflat, pe vremuri, G. Timică și Sonia Cluceru — și tipul în monumentalitatea lui, la al cărei soclu generații succesive de asemeni imbecili cu program au pus cîte o cărămidă.

Nu se joacă (sau nu s-a prea observat cînd s-a jucat) comedia într-un act *Începem*. Autorul a scris-o la Berlin, în 1909, la rugămintea lui Alexandru Davila, pentru inaugurarea companiei acestuia. I-a zis *Instantaneu într-un act* și a notat, apoi „Jucat pentru prima și ultima oară la 12 septembrie 1909 de toată Compania «Davila»". Într-o scrisoare către C. Rădulescu-Motru, directorul *Noii reviste române*, scriitorul își numește actul „piescioară", iar într-o variantă a manuscrisului, „simplă glumă ocazională". Davila îi spune și el, mai tîrziu, în amintiri, „o comedioară", un tînăr cronicar dramatic al vremii o numește „un fel de dizertație pro-domo", iar G. Panu, în *Săptămîna*, „un capriciu literar". Totuși se pare că autorul a venit special de la Berlin ca să asiste la repetiții, ba chiar — dacă e să-l credem pe N. Niculescu-Buzău (*Suveniruri teatrale*) — a și „suflat" actorilor la una din repetiții ; memorialistul are dreptate cînd apreciază că „Pieseta lui Caragiale era o satiră împotriva moravurilor și mai ales năravurilor din teatrul nostru. Autorul ironiza pe conducătorii vieții teatrale impuși nu prin competența lor, ci prin decrete regale și înalte oblăduiri. Era și o aluzie — numai în parte îndreptățită — la adresa lui Pompiliu Eliade, cu care și Caragiale, și

Davila erau în conflict. În rolul directorului juca însuşi Davila, iar în acela al opiniei publice Lucia Sturdza". „Aluzia" la Pompiliu Eliade a provocat multă tevatură publicistică după premieră [1]. Aspectul ocazional al lucrării ar fi fost accentuat şi de numele reale ale unor persoane : d-na Alexandrescu, d. Bulfinski, d-na Giurgea, d-ra Voiculescu, Machauer frizerul (peruchierul).

Dar recitind azi actul acesta plin de vervă şi savoare intelectuală, nimic din ceea ce a fost scris, poate cu cheie, la vremea piesei, nu ne mai reţine. El apare ca un „impromptu", o improvizaţie reprezentînd un credo teatral al autorului, exprimat direct. Molière în *Improvizaţia de la Versailles*, Goldoni în *Arta comediei*, Costache Caragiale în *O repetiţie moldovenească*, azi Eugen Ionescu în *Improvizaţia de la Alma* şi mulţi alţii au scris asemenea manifeste teatrale în formulă teatrală. I. L. Caragiale ne-a lăsat şi el o mărturie, exprimîndu-şi prin dialoguri vii şi vesele părerea despre paraziţii teatrului — cavernoşi conferenţiari, năbădăioşi dramaturgi cu scrisori de recomandaţie, suspecţi oblăduitori de tinere actriţe. În acelaşi timp, prin personajul alegoric Doamna, ne sînt înfăţişate şi cerinţele opiniei publice faţă de teatru, conceput ca un serviciu cetăţenesc. Dacă tot actul are o actualitate de-a dreptul surprinzătoare — o pildă : discuţia despre prerogativele veritabilei dramaturgii naţionale — apoi exigenţele opiniei publice faţă de scenă nici azi nu le-am fi putut formula mai drept şi mai însufleţit de-

[1] *Opere*, vol. I (note).

cît a făcut-o marele, ilustrul, admirabilul Caragiale acum şaptezeci de ani.

Şi-apoi momentul de dinaintea ridicării cortinei, febra premierei inaugurale, atitudinile caracteristice ale actorilor, înfrigurarea directorului, ironia la adresa intruşilor, bunăvoia generală din clipa ultimă sînt punctate de un magistral cunoscător al culiselor şi puse în partitură comică cu o măiestrie care poartă pecetea unicului. De ce nu s-ar juca azi *Începem*, aşa cum este, ca un moment din existenţa teatrului românesc comentat de cel mai mare dramaturg al nostru ? Actul ar putea fi alăturat, într-un spectacol-compus, farsei O *soacră*, de asemenea neglijată (despre care aflăm iarăşi, într-o carte recentă, că este „cea mai slabă dintre comediile lui Caragiale" o „comedie ratată", — pînă o vom vedea pe scenă...) şi *Articolul 214*, excelentă comedie scurtă, care fiind publicată îndeobşte printre schiţe scapă, tot îndeobşte, atenţiei factorilor teatrali, rămînînd un bun mai cu seamă al comentatorilor literari.

NĂPASTA CA TRAGEDIE

Legătura interioară dintre dramă și nuvele, spectacolul novator al Teatrului Giulești, conceput în spirit elin, încercarea Teatrului Național de a deslocaliza drama, definirea unității ei tragice de către Tudor Arghezi.

O nouă montare a dramei *Năpasta* de I. L. Caragiale (la Studioul Teatrului Giulești, regia Alexa Visarion, scenografia Vittorio Holtier, premiera 1 martie 1974) reintroducea piesa — prin violență a conflictului, stil abrupt, contorsionat între tăceri prelungi și izbucniri, și atmosferă instinctuală — în universul țărănesc al nuvelisticii și, în general, în ambianța prozei scriitorului. Gherea a apropiat, cel dintîi, drama de nuvele, susținînd că „Dragomir e frate bun cu Zibal, Ion Nebunul și popa Nită". [1] Cercetătorii ulteriori au reluat, într-un fel sau altul, aserțiunea, pînă la G. Călinescu, care demonstrează unitatea de concepție, preferința pentru patologie și sociologie — unde se pot urmări înfurcatele rădăcini ale temperamentului — co-

[1] *Op. cit.*

mună nuvelelor *În vreme de război*, *Păcat*, *O făclie de Paşti*, *La Hanul lui Mînjoală*, *La conac* şi dramei *Năpasta*, în toate săvîrşindu-se, prin stări de febricitate, analiza minuţioasă a fenomenului încordării.[1]

Preocupat de ideea vindictei în mediul rural, Caragiale a urmărit aici crearea unor dimensiuni interioare înfiltrînd şi tema neliniştitei lui proze. Sensibilizînd prin hermeneutică scenică această unitate, spectacolul actual dădea o valoraţie nouă epicului piesei, sporea tensiunea dramatică şi obţinea o stare cumulînd îndoiala, suspiciunea, aşteptarea, presimţirea, halucinaţia, disperarea, prăbuşirea psihică. Această stare era mult mai bogată în implicaţii sociale şi morale decît naraţiile scenice anterioare, în care dominau efectele de psihopatie pe fondul unei justiţii imanente. Anca (interpretată complex de către Dorina Lazăr în toate datele piesei, cu patima feroce a răzbunării şi sila de bărbatul ucigaş, cu febrila căutare a soluţiilor punitive şi dispreţul rece pentru oamenii ce-o pot ajuta, într-o pîndă continuă şi o stranie disimulare) nu mai era aureolată ca purtătoare a unui ideal justiţiar, ci apărea ca o erinie asumîndu-şi, cu îndrăzneală, în procesul acesta surd, rolul de judecător, cel de parte şi cel de martor mincinos, deoarece, neavînd probe, nu putea obţine sprijinul legii şi trebuia să-şi capete dreptatea indiferent de mijloace şi indiferent de natura autentică ori nu a culpei. Interpretarea, bine chibzuită, te făcea să meditezi la destinul cumplit al acestei femei care a trăit, în viclenie, nouă ani cu ucigaşul soţului ei şi se

[1] *Op. cit.*

pregătea a suporta, probabil, o altă legătură silnică, cu Gheorghe, într-o altă lungă așteptare, a eventualității răzbunării lui Dragomir, trimis de ea la ocnă.

Starea tragică era realizată excelent de regizor, scenograf și actori, într-o ambianță epurată de pitoresc (pereți albi, goi, o masă de lemn și bănci lungi de han, două sarici, două căni, o lampă, o lumînare) cu un anume mister existențial, dar totuși caracterizantă sub raport social și istoric. Era o înțelegere exactă a artei lui Caragiale, ai cărui oameni — remarca Tudor Vianu — „se mișcă într-o lume fără obiecte, dar se mișcă după deprinderile comune timpului și societății lor". [1] În această înțelegere, Ion Nebunul (remarcabil, inedit întruchipat de Florin Zamfirescu) nu avea nimic dementțial, era liniștit, reflexiv, relatările sale și parabolele cu iz evanghelic aveau tîlc precis, aproape căutat, raportat la problema cardinală, el era martorul real (și singurul) al adevăratei întîmplări. De aceea, de-abia cînd încercarea de a-l divulga public pe Dragomir era contracarată de femeie (ce știa că martorul nu are o putere probatorie, e fugit de la ocnă și acreditat ca „fără minte") el era încercat de un început de acces, amintindu-și, prin toată ființa sa chinuită, că pentru adevăr a mai fost îndelung și teribil torturat. Se înjunghia fiindcă nu mai întrevedea nici o nădejde în lumea reală a piesei ; dreptatea îi vine postum, indirect, prin însăși pieirea lui — de care va fi făcut vinovat Dragomir. În schimb, în tot cursul

[1] *Istoria literaturii române moderne* de Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu și Tudor Vianu, Casa Școalelor, 1944.

acțiunii, asediat de Anca, împresurat de remușcări și spaime, gonind spre un liman iluzoriu, al ieșirii din cercul vinovăției, Dragomir era cel ce apărea halucinat, înnebunit de anxietăți și insomnii, de ura soției, — evocînd alți eroi ai prozei caragialene, cum e Stavrache. El trecea de la ideea rațională a eludării pedepsei prin fugă (pînă la împlinirea termenului de prescripție) la violența de energumen a înfruntării cu Anca și apoi la dereglarea psihică ce-l face a mărturisi și a accepta sancțiunea nu pentru crima veritabilă, ci pentru cea închipuită, pe care n-a comis-o. Corneliu Dumitraș prezenta, cu deosebită virtuozitate, această natură instinctuală, de afecte puternice și vitalitate robustă, actorul accentuînd nu latura pasională a dramei, ci absurdul tragic al unei existențe ce s-a irosit dintr-un punct de pornire eronat, aflat într-o fără-delege, niciodată justificabilă.

Viziunea modernă a spectacolului, extinzînd „năpasta" asupra tuturor personajelor (pînă și asupra lui Gheorghe, care va lua, probabil, locul lui Dragomir, — interpret, la nivelul celorlalți, Dan Tufaru, și apoi Gelu Nițu) a tins către transferul dramei pe portativul tragediei. La întrebarea chinuitoare — care-i sfîrtecă, pe Anca, pe Dragomir, pe Ion — „De ce?", de ce li s-a întîmplat tot ceea ce au trăit — nu există răspuns : fatum-ul tragic e contextul social și uman, pe care ei nu-l pot birui și nici măcar înțelege. Tulburarea sufletească a eroilor, neliniștea, neegalitatea, impacienta, nesiguranța — cum spunea Gherea — se răsfrîng în modul de a zugrăvi al lui Caragiale ca și în stilul și în forma lui ; și tot astfel se oglindeau și în

spectacol, într-o esențializare ce purifica orice amănunt mărunt localizant, cu rafinament al sobrietății și austeritate a mediului, proiectînd în tragic, și deci în universal, povestea aceasta simplă, de vendetă țărănească. Extrăgînd piesa din zodia naturalismului, spectacolul aspira spre un realism distilat, metaforic, de fior elin.

Cu toată puținătatea elementelor ce compun această istorie și în pofida turnúrilor citadine pe care le iau cîteodată rostirea și comportarea personajelor (sînt reproșuri ce i-au fost făcute constant piesei), *Năpasta* se vădea, astfel, încă o dată, între operele maestrului ca avînd o puternică valență artistică contemporană. Și chiar dacă spectacolului i se puteau observa critic unele alunecări spre șocul exterior, inutila circulație, printr-un culoar al sălii, a personajelor, era învederat că, în ansamblu, el se insera cu personalitate în ciclul reconsiderărilor în actualitate, caracteristic pentru teatrul românesc al deceniului opt, pentru actuala generație de artiști și spectatori, a celui mai important capitol al dramaturgiei naționale ; evident, deschizînd, totodată — ca și noile reprezentații cu *D-ale Carnavalului*, *O scrisoare pierdută*, *O noapte furtunoasă* — drumul către alte evaluări scenice novatoare.

Rămas în repertoriul permanent al Teatrului Giuleşti, spectacolul a fost reprezentat în Elveția, la un festival al scenelor mici ; apoi în Republica Federală Germania, Austria, Ungaria, Portugalia, Italia. Martor al succesului obținut de artiști în mai multe orașe vest-germane și portugheze, am avut și satisfacția particulară de a vedea reluîndu-se, de către critici din acele

locuri, în elogioase articole, considerațiile principale ale criticii române, vădindu-se o înțelegere exactă a dramei, ideii de dreptate, spiritului tragic, însemnătății autorului ca dramaturg modern.[1]

În aceeași stagiune, la 29 aprilie, s-a dat o nouă premieră cu *Năpasta* și la Teatrul Național, în inaugurarea Sălii mici, spațiu teatral rond, loc necruțător pentru actori, căci gradenele fiind înalte, dacă ceea ce se petrece jos, în arenă, nu-l seduce pe privitor, el își înalță capul la poziția normală și se uită la spectatorii de vis-à-vis.

Evident, spațiul acesta pretențios obliga și el la o lectură modernă a piesei ; regizorul Ion Cojar o și încerca, eludînd mai toate circumstanțierile, situînd povestea Ancăi și a lui Dragomir într-un deșert, semnificînd pustiirea lor sufletească, pe un fel de pămînt tumefiat, moale și incert, ascunzînd lugubre încăperi subterane. Pedeapsa pregătită de Anca arăta ca o ceremonie păgînă, cu semne prevestitoare, inspirate din străvechi ritualuri ale morții și îngropăciunii. Se lăsa însă prea mult loc gol pentru puținele personaje, se vînturau prea multe intenții simbolice, cu o vădită neputință de a focaliza dramatic peripețiile. Apariția

[1] În turneul din R. F. Germania se realiza și o punte peste decenii, căci *Năpasta*, poate prima piesă românească jucată într-o limbă străină, a avut premiera în cauză în germană (1895 ? — la Cernăuți, traducător Adolf Last) fiind reprezentată apoi la Secession Theater din Berlin sub titlul *Anca*.

În 1979, la Festivalul internațional de la Arezzo, Italia, reprezentația a obținut marele premiu, trofeul competiției și alte distincții, Caragiale fiind din nou perceput, de unii critici italieni, ca *un autor modern*.

hipertrofiată a lui Ion Nebunul — construit minuțios și copleșitor (de Florin Piersic) ca alienat și victimă — demonstra imediat că regia a centrat pe el întreaga acțiune, ceilalți actori retranșîndu-se, dealtfel, spre margini, pentru a-i lăsa liberă toată scena. Silvia Popovici își concepuse laborios și personal eroina, aducînd și un detaliu nou, nu fără pondere — pentru unii contrariant : sărutul dat lui Dragomir, cel vîndut de ea, la a treia cîntare a cocoșului. Costel Constantin trăia cu bărbăție condiția vitregă a ucigașului urmărit, zguduit, înspăimîntat. Răducu Iţcuș figura, cu blîndețe frumoasă, rolul lui Gheorghe. Dar între toți și toate mai trebuia un sentiment, o idee ; ori o stare care să-i lege. „*Năpasta* e a tuturor — scrisese Arghezi ; e atmosfera totală a împrejurărilor ; jugul comun." [1]

N-a fost.

Cum montări ulterioare, pe diverse scene din țară, au adus doar parțial, sau fără motivări artistice suficiente, puncte de vedere schimbate față de reprezentarea tradițională, spectacolul Teatrului Giulești e, deocamdată, termen de referință pentru înțelegerea complexă, rotundă, esențialmente modernă a piesei ca istorie condensată în tragedie.

[1] *Op. cit.*

SATIRA ÎN CETATE

Epilog la cercetarea de față, asupra naturii spiritului satiric, manifestărilor repulsive față de producțiile comice — printre care acuza de facilitate adusă umorului — potențelor și neputințelor genului, comediei ca o prefilozofie, ca și asupra unui posibil răspuns teoretic, de inspirație hegeliană, la întrebarea „Ce este Caragiale ?"

Să încercăm a epiloga, pornind de la substanța medulară a operei, satira.

Satira e totdeauna socială, oricît de particular ar fi obiectul observației și oricît de singulară sursa comicului, oxigenul ei e actualitatea, orientarea-i predilectă e democratismul, nu există nici o propoziție serioasă în cărțile de referință universale care să-i conteste, în esență, patosul și etosul civic. Spiritul satiric a netezit totdeauna terenul societăților noi și a însoțit ca o lumină jucăușă construcția lor istorică. Nu mai încap îndoieli în ce privește utilitatea satirei în faza consolidării noilor relații sociale și umane — ca factor asanator al modului de trai perimat și al sechelelor sale spirituale — ea constituindu-se chiar ca un element de infrastructură al noii ideologii. Glasul ro-

mânesc actual de cea mai înaltă autoritate a îndemnat la sporirea creației satirice, definind-o ca *necesară*, ceea ce e pe deplin legitim și sub raport teoretic, întrucît satira e o expresie specifică a criticii [1], care, la rîndul ei, în societatea fără antagonisme esențiale și ireductibile dobîndește statut de legitate, ca forță motrice.

Totuși, datorită caracterului ei revulsiv, stîrnește și dușmănii durabile, aglutinate, cîteodată, într-o forță tenebroasă de descurajare — și atunci i se întîmplă să intre pentru o vreme în penumbră, sau chiar să fie ostracizată din cetatea literelor și artelor. Și nu e vorba numai de reacția brutală a celor satirizați, sau pasibili de satiră, ci și de manifestări teoretice adverse. S-ar putea ca biciuindu-l pe Aristofan în piață, Creon să se fi legitimat cu propoziția lui Platon că satira aduce tulburare sufletelor, fiind, așadar, o noxă socială. Probabil că teama față de satiră, care l-a făcut pe papa Adrian al VI-lea să-i amenințe pe pamfletarii romani că-i va arunca în Tibru (ceea ce, dealtfel și începuse să facă, urmărindu-l prin asasini plătiți pe Berni) e agravată de umorul ei mușcător. În acest fel, impulsul critic găsește un teren mai larg decît al mîniei reci și alertarea conștiințelor se face de pe un relief mai înalt. În teoria modernă, satiră umoristică e o alăturare tautologică de termeni dar odinioară nu era așa ; în faimosul prolog al cărților sale, Juvenal, arătînd că turpi-

[1] *Critica socială extremă* își intitulează G. Ibrăileanu capitolul despre Caragiale în *Spiritul critic în cultura românească* (*Opere*, vol. I, Editura Minerva, 1974).

tudinile pe care le vede îi ard ficaţii şi că „toate patimile lumii sînt temeiul cărţii mele" îşi iese adeseori din fire fără nici un fel de glumă, imprecaţiile directe curgînd fluviu. Nu altul e coloritul Scrisorilor eminesciene. Probabil că şi ultimul gest satiric al părintelui Jonathan Swift, care-şi destina economiile, prin testament, întemeierii unui aşezămînt spitalicesc pentru imbecili, era expurgat de orice implicaţie umoristică.

Dar fie veselă, fie numai indignată, satira se înscrie în istoria gîndirii şi a creaţiei ca un moment strălucit de ofensivă a raţiunii, de afirmare a intelectului. Omenirea nu-i uită niciodată pe cei ce au făcut-o să rîdă. În 1972 şi-a amintit, de pildă, cu fervoare evlavioasă, de Molière, acum în vîrstă de 350 de ani şi de Caragiale, care a atins etatea de 120 de ani. Ei trăiesc în memoria umanităţii şi pelerinajul spiritelor la monumentele înălţate de geniul lor e nesfîrşit.

Ce-i drept şi tipurile pe care le-au infamat, şi unele din mizeriile pe care le-au pus în efigie trăiesc, la rîndu-le, parcă fără de moarte ; fanfaronul-oştean al lui Plaut a devenit fanfaronul-marchiz al lui Molière şi apoi fanfaronul-retor al lui Caragiale ; paraziţii lui Lucian din Samosata nu se regăsesc oare, cu aceeaşi rîvnă automistificatoare, la Gogol şi nu sînt oare ţinte ale umoriştilor contemporani ? Tot astfel ipocriţii, sgîrciţii, tembelii, preaputernicii abuzivi şi prea slabele inimi femeieşti, galeria enormă şi destul de stabilă a păcatelor şi păcătoşilor lumii, delicvenţii culpabili de lèse-umanite. Şi atunci, nu e cumva satira mai slabă şi mai puţin eficace socialmente decît ne place să ne imaginăm ? „Ridendo castigat mores" e luată azi ca o

maximă latină irefutabilă, ea fiind însă, în fapt, o simplă formulă inventată de un poet francez obscur din secolul șaptesprezece, Santeul, la comanda actorului italian Domenico, care avea nevoie de o inscripție arătoasă pe cortină. Totuși : să nu fie adevărat că rîsul batjocoritor poate șlefui cîte-un morav și surpa cîte-un năravț ? De afirmat, afirmăm și azi că o anume zicere zeflemitoare „a pus la index" cutare fărădelege, „a țintuit la stîlpul infamiei" un personaj odios, a obținut „un efect dizolvant" în nu știu ce circumstanță reprobativă... Să fie oare simple metafore ? Căci cel puțin pentru unele din fenomenele ce i-au fost și-i sînt cliente eterne, s-ar părea că satira n-ar avea puterea eradicatoare ce i-o atribuim. *În linie generală* însă, ea reprezintă, socialmente vorbind, una din cele mai puternice sancțiuni morale, generînd o stare de respingere în psihologia unei colectivități. Probabil că e capabilă să activizeze în conștiințe un fel de anticorp al maladiilor de gîndire, limbaj și comportament, dezvoltînd o anume imunitate față de prostie, deoarece cuprinde, în ființa ei, „aspectul cel mai rar și mai fin al inteligenței" (Frații Goncourt).

Adevărata satiră și adevăratul umor își asumă sarcini profilactice de spectru larg, infamînd fenomenele de degradare a umanului, amendînd defectele de caracter, înclinațiile asociale, bolile personalității, cum ar fi de pildă delirul de grandomanie. Producția satirică alimentează, cultivat, deprinderea de a rîde și formează gustul pentru surîs. Poporul rîde oricum și nestăvilit de ceea ce-l contrariază, satiricul e, într-un fel, mandatarul său specializat. Cauza sa existențială constă în

a produce voioşie, el fiind, generic, un apostol al umanităţii — de vreme ce filozoful susţine că voioşia e starea esenţială a spiritului omenesc şi că, deci, fiind voioşi sîntem normali.

Consideraţiile teoretice asupra rîsului stabilesc mai totdeauna o corelaţie cu spiritul. Teoria lui Hobbes, estetica lui Jean Paul Richter, Scrisorile lui Beaumarchais, eseul lui Theodor Lipps ori cel al lui Freud („Der Witz"), prolegomenele autorilor moderni, Pirandello („Ce e umorismul ?"), Dürrenmatt, Ionescu, studiile lui Heine despre Cervantes, ale lui Ibrăileanu despre Caragiale, ale lui Lovinescu despre D. D. Pătrăşcanu şi Gh. Brăescu par a sta sub motto-ul lui Plutarh : prin revelaţiile spontane ale adevărului în desfolierea miturilor, comedia e *o prefilozofie.*

„Cea mai comică noţiune românească e «moftul» — specifica Eminescu — adică antiteza ridicolă între aparenţa exterioară şi fondul intern." Caragiale avea să creeze, cu hazul său unic, „o moftologie", iar pamfletul, adică cea mai inclementă şi violentă formă de jurnalism, să-şi ia sarcina, prin Delavrancea, Cocea, Arghezi, Stancu, Bogza să-i scalde într-o acidă baie de zeflemea pe moftangii. A trecut această vitriolantă sevă şi în arborele actual al satirei ? S-ar părea că da — cel puţin într-o măsură, a densităţii şi fluidităţii. Prin comediile groteşti, dramatice sau fantastice, ale lui Teodor Mazilu, ori prin cele de o ironie subţire ale lui D. Solomon, prin pamfletele poetice ale lui Geo Bogza şi Eugen Jebeleanu, scrierile de pronunţat sentiment civic ale lui Aurel Baranga, proza substanţială a lui

Dumitru Radu Popescu, Mircea Horia Simionescu, prin talentul umoristic deosebit al lui Ion Băieşu, publicistica foiletonistică a lui Nicuţă Tănase, prin poezia satirică excepţională a lui Marin Sorescu şi parodiile lui Mircea Micu se continuă o tradiţie veche înaltă şi se constituie o tradiţie nouă. De asemenea, în mod dialectic, difuziunii satirei şi permeabilităţii sociale la satiră îi corespund şi azi ostilităţi înverşunate, declarate sau disimulate, care, evident, nu fac decît să-i potenţeze tonusul general.

Cum despre acestea se vorbeşte mult şi des, nu asupra lor mă opresc, ci asupra unei manifestări repulsive mai noi, pe care aş numi-o critica primitivă a umorului. Ea îşi află locul la periferia criticii literare, în cercurile literare cafenelizate — ca să folosesc o expresie a lui Lovinescu — în suburbiile ciocoismului intelectual sau în oralităţile faunei cavernicole a mediilor spiritualizate extrem. Aici rîsul e declarat în principiu vulgar, din cauza prea marii deschideri a cavităţii bucale în ocazia dată, umorul e catalogat la capitolul frivolităţii, iar satira socotită aliterară din cauza implantării prea decise în contingent. Atari discuţii sînt purtate îndeobşte de oameni cu zîmbetul bine strunit în dinţi şi gravi, justificîndu-l pe Zarifopol, care rectifica legitim o zicală : „greşit se spune rîzi ca un prost, ar trebui să se zică eşti grav ca un prost".

Cea mai frecventă acuză adusă umorului e aceea a facilităţii. O schiţă, modalitatea preferată a umoriştilor de cînd a apărut pe lume presa, e declarată ipso facto facilă şi deşi azi Caragiale şi Cehov sînt socotiţi uriaşi

în fiecare schiță a lor, la vremurile respective au avut nu o dată parte de invectiva verde a facilității jurnalistice. Îl înfățișau peiorativ pe Caragiale — amintește Camil Petrescu — „ca pe un «umorist», ca pe un autor de comedii vesele și digestive... fără multă importanță. Evident că pentru o privire neîmpăroșată, schița satirică e un moment al unui caleidoscop și reverberațiile ei sociale-critice pot fi tot atît de puternice ca ale oricărui op masiv ; cu atît mai mult ea se cere raportată la întregul literar la care, mai devreme sau mai tîrziu, își divulgă apartenența — căci nici un umorist n-a scris în viața sa numai o schiță. Ce reprezintă, singulară, izolată, *Petiție*? Strict epic, e cazul anodin al unui sărman cretin care a greșit o adresă. În contextul operei caragialene ea capătă proporții enorme, devenind o roată a unui mecanism absurd care se învîrte în gol și încă urlîndu-și vidul" [1].

Deși fără însemnătate prin ea însăși, critica primitivă a umorului ca facilitate subliterară e simptomatică pentru o stază de gîndire în raport cu satira, o reacție aș zice indolentă împotriva ei, măsurîndu-i într-un fel, indirect și opus, încă o dată, caratul de prezență activă.

Ce este un satiric altceva decît un om care urăște și disprețuiește partea urîtă a lumii și obiceiurile ei, stricătoare pentru lumea întreagă și pentru bunele ei obiceiuri ? Ce este Caragiale, acest fenomenal în geniu, organicitate și consecvență scriitor, despre care s-a

[1] *Op. cit.*

spus, în mod atît de paradoxal, că și-ar „iubi" eroii, fiindcă a surîs, o dată, cu o ironie mai blajină. „Uite-i ce drăguți sînt !" (deși altădată, a exclamat din rărunchi, fără nici un fel de umor, „îi urăsc, mă !") ? Caragiale, ca și toți marii săi confrați din toate timpurile, e „Un spirit nobil, un suflet virtuos, căruia îi rămîne interzisă realizarea aspirațiilor conștiinței sale într-o lume a viciului și a prostiei". Cum procedează el ? „Se întoarce, cu indignare pasionată, sau cu ironie fină și cu amărăciune rece, împotriva existenței pe care o are în fața sa, este supărat sau își bate joc de lumea care contrazice direct ideea sa abstractă de virtute și de adevăr." Care ar fi deci genul de artă cel mai prielnic și mai adecvat acestei atitudini ? „Genul de artă care îmbracă această formă a opoziției ce izbucnește între subiectivitatea finită și realitatea exterioară degenerată este *satira.*" Prin aceste definiri, Hegel ne face să înțelegem atît sentimentul fundamental al satiricului ca artist, cît și obiectivitatea „răutății" satirei — căci cantonată în bunătate, iubire mărturisită de aproape și refuz al oricărei ostilități, ea ar intra în firească disoluție, prin negare de sine. [1]

Dealtminteri, de ce s-ar mai naște reacții atît de puternice față de actul satiric, dacă n-ar fi perceput ca atac negatoriu ? Unul din cei mai impunători imbecili creați de satira română, Brînzovenescu, dealtfel prea puțin examinat cu microscopul cercetării, are o replică uluitoare : el îi ordonă, bățos, lui Tipătescu,

[1] *Prelegeri de estetică* (traducere de D. D. Roșca), Editura Academiei, 1966.

care schiţase, la un moment dat, un zîmbet : „Nu rîde stimabile, nu rîde", atrăgîndu-i astfel atenţia că atunci cînd sînt în joc „enteresuri", rîsul e contraindicat, trebuie pus la popreală. Aici e schiţată genial contradicţia eternă dintre comedie şi adversarul ei ireductibilă, prostia : comedia are infinite argumente pentru a se justifica, oponenţa are unul singur, iraţional ca ea însăşi, interdicţia.

Satira nu are trecut nici viitor, ci un prezent veşnic şi înverşunat.

Opera lui Caragiale e integrată în acest prezent peren. Şi e o dominantă a sa.

SUMAR

Interogații și dubii, 5

Motive ale operei, 34
Scrisoarea, 34
Presa, 43
Semidoctismul, 96
Personajul care nu apare, 109

Din istoria națională și internațională a spectacolelor cu *O scrisoare pierdută*, 130

D-ale Carnavalului în polemică — pe scenă și dincolo de ea, 178

O *noapte furtunoasă* începută cu o seară senină în curtea chiristigeriei, 220

Comediile care-și mai așteaptă spectacolul, 235

Năpasta ca tragedie, 240

Satira în cetate — epilog la cercetarea de față... 247

LICEUL BIBLIOTECA BUCUREȘTI

Aria națională și mondială de răspîndire a operei caragialene, volumul studiilor ce-i sînt consacrate și menținerea pieselor într-o neistovită actualitate teatrală impun un termen nou, acela de caragialeologie. O societate literar-dramatică, de studii aplicate, înființată la Craiova, va contribui, probabil și la abilitarea termenului, a cărui fonie pare rebarbativă, dar care își are aceeași rațiune ca și mai vechile „shakespearologie", „eminescologie", „brechtologie".

Lei 10